مـــجـد الشــاهقـــات

شيخموس علي العليّ*

هو متخمٌ بالحزن والآلام؛ جمٌّ المعضلات
في وجهه سدَّ الطريق وخانه طوق النجاة
السقم لازم جسمه   فأذاقه مرَّ الحياة
وتساقطت أيامه خلف الرياح العاتيات
كم هاله وضع الشعوب وهزه جور الرعاة
لكنّه كان المكافح في الظروف القاهرات
لا يستريح هنيهةً أبداً ولا في الحالكات
لم تثنه عن عزمه - لو لحظةً - خطط العداة
ماتت على شطآنه مقهورةً لجج العتاة
يا شاعراً أمضى أواخر عمره في النائبات
ألقي عليك تحية الإسلام من بعد الصلاة
يا أيها الشابي يا حلل الربيع الزاهرات
ورّثتنا شعراً نقياً كالمياه الصافيات
ذكراك أحييت في نفوس الناس أزمنة الثبات
أو لم تقل بحرارة - فوق الجبال الشامخات -
الشعب إن طلب الحياة ينالها رغم الطغاة؟
وحملت سيفك مشهراً   تعلو ظهور العاديات
فأقمتها حرباً على الخذلان في كل الجهات
لم تخش عاقبة الأمور ولا أساطيل الغزاة
يا أيها الرّجل الحكيم إلام نوغل في السبات؟
ولمن منحت ملاحم الأشعار شمّ القافيات؟
آمنت بالفكر القويم فحزت مجد الشاهقات
بالشعر نافست الكواكب - شهرةً - والساطعات
جلّ العقول تنافست في الزّحف نحو الشّابيات
يامن عشقت الظلّ والأشجار فوق الرابيات
ولهوت في أجوائها   وسط الثمار اليانعات
وشربت أمواه العيون على مواويل الرّعاة
نم هانئاً تحت الثّرى يرحمك ربّ الكائنات

* شاعر سوري كردي مقيم بالرياض. وقد خص "الحياة الثقافية" بهذا القصيد عن الشابي.

مـــــراثي الغربـــــة

- مرثيّة الحلاج -

توفيق فياض (*)

وانفلت العمر منه وابتعد عن سنوات الجمر والنار والأحلام الكبيرة مع مهاري الثورة الفلسطينيّة، ورفاق السلاح في الأغوار المستحمة في مياه الأردن...أو في الجنوب اللبناني وجباله ووديانه وفي بيروت..

تابع صاحبي وهو ينظر إليّ مستغربا حياديّتي تجاه العنوان الخبر.. واحترقت جميع لوحاته التي تغطي جدران مرسمه معه.. أضاف، وحتى جداريته التي قضى نصف عمره في إنجازها ليخلد فيها ملحمة الشعب الفلسطيني منذ ما قبل كنعان وحتى يومنا هذا..احترقت.. أصبحت رمادا...

بدأت استوعب يا صديقي.. بدأت أفهم يا مصطفى.. أية قصة هذه التي يقصها عليّ صاحبي هذه المرّة وأيّة رواية.. تصنّم وجهي.. تابع، لقد اندفع وسط النيران التي تلتهم كلّ شيء، نحو الجداريّة لكي ينقذها.. ولكنه لم يستطع.. كانت النيران إليها واليه أسرع.. وكان وحده...

صمت صاحبي.. ثمّ مال على الجمر فوق تمباك نرجيلته عشيرته في مقاهي الغربة التونسيّة... يقلبه وينفخ فيه.

ضاقت بي الدنيا.. سخفت.. هانت.. تتفهّت.. حدّقت بصاحبي.. حدّقت بوهج الجمر المتقد فوق عنق نرجيلته.. اكتوت عيناي، فتركته وانفلت، ثمّ همت.. هذا هو أنت يا حلاج إذن، هذا هو أنت يا صديقي

يممت شطر البحر.. ولا بحر في الغربة أهلا كبحر تونس.. ولا شاطئ في المنافي وطنا كشاطئ قرطاج..

توقفت في نهاية أحد الأزقة القديمة المتآكلة المؤديّة إلى البحر، حيث الحواجز الصخريّة المتراميّة على امتداد الشاطئ عند أقدام قرطاج.. كان البحر مكفهراً والريح عاتبة، ونادبات الموج تلطم وجه الصخر حيث جلست، فيبلل الرذاذ المزبد وجهي... ولا أدري، أكان هو الدمع ذلك الذي يتحدّر مالحا على شفتيّ، أم رذاذ الموج.

احترق الحلاج

قالها وهـو ينظـر إليّ دهشا... وهو ينظر حائرا..تائها مـروعـا وحزيـنـا..مـات.. قالـها وصمت.

لم أعقّب، لم أستوعب كأنني سمعته كأنني لم أسمعه.

نظرت إلى وجه صاحبي.. نظرت في عينيه المرجيتين. كان وجهه جادا.. كان حزينا، وكانت عيناه ترحلان في البعيد... لم يخطر ببالي يا حلاج قط أن تكون أنت هو المعني بالنّبأ... فقد ظننت في البدء أنه عنوان لإحدى رواياته العجائبية وقصصه التي لا ينفك يرويها كلما اشتد به الضجر،

(*) خصّ الكاتب الفلسطيني الكبير المقيم بتونس مجلّة الحياة الثقافيّة بهذا النص الذي ينشر للمرة الأولى وسيعاد نشره في منابر عربيّة أخرى لاحقا.

تناهت إليّ مع الريح وصوت الموج يا حلاج ضحكتك المتزهّدة من فوق الصخور على شاطئ صور في لبنان ذات ليلة مقمرة، رفقة الفنان الشهيد ناجي العلي، والفنان السوري المتشرد..مصطفى الكركتلي.. لفحني الموج.. لفحني دم ناجي، ورماني حنظلة بحجر من زبد الموج.. فزعت.. ارتعشت لماذا طلعت عليّ يا أيها القتيل المغتسل بدمك وحبر ريشتك من قلب الموج فجأة.. ألكي تطفئ النيران المشتعلة بالحلاج.. بي يا ترى بدمك.. أم طقوس حناء تعودتها للصخور التوأم على شاطئ قرطاج لصخر البحر في صور.. أم لكي، وجعا تزيدني وفجيعة يا أيها القتيل القاتلي حزنا عليك وعجزا عن الثأر لدمك وإن كنت أعرف قاتلك.. وأنا الذي لا أكاد أصحو من فجيعتي باحتراق صديقك الحلاج.. يا ناجي.. ولم أكفكف الدمع بعد عليه.. فأية قسوة تلك منك يا صاحبي وأي انتقام لبقائي بعدكما.. وأي امتحان لوفاء دمعي عليك وعليه، وحزني أيا أيها الشهيدان غيلة واشتعالا...

كنا نسخر ليلتها.. أتذكر؟ من عبثية الحرب الأهليّة في لبنان وهمجيّتها التي رضعتها الطوائف من أثداء الصهيونيّة والهمجيّة الأولى للتاريخ الإنساني.. دون أن ننسى ما كنا نتمتع به من ولع بجلد الذات والمازوخيّة المفرطة، في تهكمنا على المعارك التي نخوضها نحن الفلسطينيين في جبل لبنان أو في الدامور لتحرير فلسطين .. وعلى نتف ريش جنرالات "الثورة الفلسطينية" وصولجانات القيادة الخيزرانيّة التي تزين آباطهم المعطرة ... مما أطرب حنظلة الشقي ليلتها فراح يتقافز بقدميه الحافيتين أمامنا وثيابه الرثة وشعره المتقنفذ ساخرا مستهزئا.. صارخا.. باكيا.. شاتما.. وما كان يدري وقتها ومذ خرج من رحم ريشتك أبا والده الشرعيّ الذي يستحقك.. ونيشان بنادق القتلة مصوّبة نحوه وأصابعهم على الزناد في إنتظار إشارة الجلاد بالإعدام.. وإسكات لسانه السليط الفصيح الجارح...

كان معنا في تلك الليلة المقمرة، هل تذكر، وثالثنا مصطفى الكركوتلي.. ذلك الرّسام الحكواتي الذي ترك حواري الشام القديمة والليالي الدمشقيّة، ليضرب في الأرض حاملا أحزانه وقلقه، وملله، وتمرده ولوحاته الجغرافيكيّة يجوب بها الأصقاع ومدن النور والجليد والكراهيّة والعنصريّة.. وقد جاء حينها لبيروت قادما من مدينة فرانكفورت والتي عرفت الدمار قبل بيروت، حيث كان يعيش مع زوجته الألمانيّة التي هجرته فيما بعد، وإن ظلّت تودّه وتصله.. لقد جاء لزيارة الحلاج صديقه القديم في بيروت وقتها، ولدولة الفكهاني الفلسطينيّة، وقواعد المقاومة في الجنوب اللبناني والمخيمات، لتكون مادة للوحاته المستقبليّة. قال لك يوما بلهجته الدمشقيّة الخفيضة والتي لم تتبدل، ما إذا كنت مستعدا لإبرام صفقة فنيّة معه.. ضحكت يا ناجي يومها ضحكتك الحنظليّة المألوفة سائلا بدورك عن أية صفقة يمكن لمعدمين مثلكما أن يبرماها.. فرد الكركوتلي وبنفس الوتيرة البطيئة المملة، بأن يعطيك كل ما يملكه من لوحاته، مقابل أن تعطيه أنت حنظلة.. فضحكتما كلاكما من تلك الفكرة التي لم تخطر ببال أحد، بل ضحكنا كلّنا، وخاصة حين علّق الحلاج موجها كلامه إلى مصطفى.. بأن هذا إذا إرتضى حنظلة بوالد سيء مثله، وبأن يعيش خارج مخيّمه واللجوء إلى ألمانيا معه، خاصةً وأنّه لا يتقن أيّة لغة، غير العربيّة وباللهجة الفلسطينية المخيّماتية.. أما أنت يا ناجي، فقد عقّبت وبشيء من الجدية قائلا وكأنك تؤنبه "ولكنك يا كركوتلي، فلك حنظلتك المهاجر دوما في قماط طفل فلسطيني طائر، ولكنّ علّتك معه أنّك تركته صامتا ولا يحطّ ولا يملأ الفضاء صراخا.." وكنت تشير في ذلك إلى لوحته الشهيرة لذلك الطفل الفلسطيني الذي يحمله طائر البجع بمنقاره مقمطا بكوفيّة فلسطينيّة طائرا به في الفضاء الواسع مرتحلا.. وها أنت يا صاحبي قد رحلت والحلاّج قد رحل، أما مصطفى الكركوتلي فلا يزال ،حسرتي عليه، يطوف المدن الألمانيّة بحكاياته التي لا تنضب عن سحر الشرق وأوجاعه وآلامه.. كما تقول عنه أخباره التي أتسقّطها.. ولا أدري أيّة نهاية سينتهيها هو الآخر في هذه الغربة القاتلة ينبئني حدسي، أنه سيرحل وحيدا، وبصمت دون أن يفطن به أحد إلا بعد عدّة أيام .. أو ربما بسكين عنصري قاتل تعاجله عند عودته من حكاياته في أواخر ليل من ليالي فراكفورت، إن لم تعاجله النار بمرسمه أسوة بك يا حلاج وقبل أن يستطيع انقاذ طفله الفلسطيني المقمط الطائر.. وأن كنت أنت يا حلاج قد رفعك الأحبة في دمشق الغالية.. دمشقه التي أحبتك واحتضنتك على الأكف والراحات نحو مثواك الأخير.. فمن سيحمله هو.. وإن كنت لا أرى غير سيارة سوداء صماء تقله، وتسير به الله أعلم إلى أين .. ودون إكليل ورد يزيّن نعشه...

أمّا أنا يا صديقي وصاحبي الذي ارتحل.. فأعرف

مسكني بالقطع أين، إذا ما أتاني صاحب الموت في تونس، وسواء أكان قد طرق الباب أم غالني فجأة.. وأعرف أنّ من سيحملني، هم أولئك القلّة الباقيّة من الصحب هنا.. فنحن يا صاحبي ندفن الراحل عنّا، ثمّ نعد باقينا، ونفكر من منّا هو الراحل بعده.. ومن منا هو الأخير.. وإن كنت قد أوصيت يا صاحبي ذوي الأمر منّا هنا، أن يعيدوني إلى فلسطين إذا ما استطاعوا.. لكي يدفنني الأهل في مقيبلة، وعلى طريق النبع فيها...

بالطبع أنك لا تذكر الآن شيئا يا صديقي، ولكنّك كنت تذكر يوم التقينا أول مرة.. كانت ذلك في أواخر أيلول من عام 1974 في دمشق.. وبالتحديد في النادي الثقافي السوفييتي، بعد الأمسيّة القصصيّة التي أقمتها في المساء ضيفا على اتحاد الكتاب العرب في دمشق، وعلى اتحاد الكتاب الفلسطينيين.. كانت تلك أول زيارة لي إلى دمشق، قادما إليها رفقة صديقنا الشاعر أحمد دحبور من بيروت التي كنت أزورها هي الأخرى لأول مرة، قادما إليها من القاهرة التي أتيتها مباشرة من سجن شطة في فلسطين المحتلّة عام 1948 حين أقلني المحتلون إلى صحراء سيناء وسلّموني لجيش مصر العظيم.. وكان ذلك في أوائل نيسان من عام 1974.

قرأت في تلك الأمية أول ما قرأت قصة "أم الخير".. وكنت تجلس أنت في الصف الأمامي.. قبالتي تماما.. ولم أكن قد تعرفت إليك بعد.. ولا أدري لماذا كنت كلما آتي على ذكر حسن الحراث، ذلك العاشق القديم المتيم بأم الخير، انظر إليك كما لو كنته.. كانت ملامحك بشعرك الطويل الكث ولحيتك الناعمة، وجسمك الناحل وأدران وجنتيك، أشبه ما تكون بحسن الحراث.. أشبه ما تكون بعاشق قدي... أو قل بناسك متعبد في القفار.. وكنت تصغي إليّ كما لم يصغ إلي أحد في القاعة المكتظة.. وحين أتيت على نهاية أم الخير، التي تحولت إلى جذع شجرة عجوز جاف في موتها.. رأيتك وأنت تصفق كفا بكف أسى عليها.. تماما كما فعل العاشق القديم حسن.. ثمّ أطرقت نحو كفيك المنعقدتين بين ركبتيك كما لو كنت تصلي.. وفي النقاش الذي بعد الأمسية القصصيّة، وردي على الأسئلة الموجهة إليّ حول الحركة الأدبيّة في الأرض المحتلّة.. تكلّمت عن كل أولئك الذين أسسوا للحركة الأدبيّة في فلسطين المحتلّة والنهوض بها من كتاب وشعراء.. تكلّمت عن الكتاب جميعهم، حتى أولئك الذين لم يصدروا مجموعة واحدة أو رواية واحدة.. فظلت قصصهم وقصائدهم حبيسة الصفحات الثقافيّة في الصحف أو المجلات، وإن كان لمن سبقني وجيلي منهم، فضل كبير على النهوض بالحركة الأدبية عموما.. ووجدتني أسهب بومها في الحديث عن شاعرنا العاصفة، راشد حسين، بإعتباره رائدا للحركة الشعريّة في الأرض المحتلّة، وعلاقته بالشعراء الآخرين والذين كانوا قد عرفوا بشعراء المقاومة.. ولم أكن أعرف يومها، أنه سيقضي هو الآخر محترقا، ووحيدا، إلا من قصائده ودواوينه وأوراقه ومكتبته التي إحترقت معه، في شقّة معزولة، من عمارة مجهولة من عمارات مدينة نيويورك.. ودون أن يدركه أحد، أو يفطن إليه أحد.. وشاء القدر أن أكون رفقة الشاعر محمود درويش في مركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت حين أتاه الخبر تماما كما شاء حين مرّ بي ومحمود في حيفا مودعا وهو في طريقه إلى أميركا عام 1966 ... بات عندنا ليلتها وكنا نسكن سويّة.. وفي الصبّاح ودعنا إلى ميناء حيفا .. وإرتحل.

وضع محمود سماعة الهاتف .. قال ودون أن ينظر إليّ: تكسر صوته "مات راشد حسين .. لقد احترق.." ثمّ أطرق طويلا، تاركا لغرّته المنسابة على كفه المظللة لدمعه وهو يتمتم.. "كنت أعرف يا راشد.. كنت أعرف.. فقد كانت النيران دوما تسكنك"

أذكر أنك يا حلاج لأيام تلت.. لم تكلّم حين عرفت أحدا، ولم تخرج من بيتك في بيروت حزنا عليه.. أو ربما حزنا عليك وقد استشعرت لسع النار.. وحين أتيت إليك وقد افتقدتك.. وجدتك وقد كنت منهمكا أنت بإشعال نيران ألوانك المتقدة فوق قماشك المشدود إلى الحامل...

في تلك الأمسية القصصية في دمشق تقدمت شبه منحن وبهدوء نحو المنصة التي كنت أجلس خلفها يا حلاج- هل تذكر- وسحبت المجموعة القصصية من أمامي ودونما استئذان، ثم عدت إلى مكانك ورحت تتفحص لوحة الغلاف المزينة بالمصابيح العتيقة التي تلقي أضواءها الصفراء على شارع وادي النسناس في حيفا.. تمشّيا مع عنوان المجموعة.. " الشارع الأصفر".. ثم سألتني وبسمة محبّة في عينيك عمّن يكون الرسام، عبد الله يونس، وهو الرسام الذي صمم غلاف هذه المجموعة، ثم اتبعت سؤالك وقبل أن أجيب عليه، عما إذا كان ثمة حركة فنية تشكيلية في فلسطين المحتلة عام 1948 وكانت الأرض المحتلة في

تلك الفترة لا تزال مجهولة، ما عدا عدد قليل من الكتاب والشعراء فقط الذين كتب عنهم وعرف بهم بفرح العاشق كاتبنا الكبير الراحل غسان كنفاني، وبعض النقاد مثل محمد دكروب ورجاء النقاش وغيرهم ...

كان عبد الله يونس حين تعرفت إليه لا يزال رساما مبتدئا وغير معروف شأنه شأن الرسام عبد عابدي الذي وضع لي غلاف روايتي الأولى "المشوهون"، وكذلك مسرحية "بيت الجنون".. وكلا هذين العملين كانا قد سبقا مجموعتي القصصية "الشارع الأصفر".. وهو الذي قدم لي عبد الله يونس الذي جاء من قريته "عاره" في المثلث ليزوره في حيفا.. وكان الرسام عبد عابدي وهو من سكان وادي النسناس في حيفا، حين تعرفت إليه هو الآخر شابا صغيرا ويعمل حدادا في حياته العادية، كالرسام والكاتب سهيل أبو نوارة من مدينة الناصرة وصديقي في المدرسة الثانوية، والذي أكمل دراسته في كلية الفنون الجميلة "بتسال إيل" في القدس الغربية.. أما عبد عابدي ولحسن حظه، فقد تبناه الحزب الشيوعي واحتضنه، وراح يفتح له الآفاق لدراسة الفن التشكيلي وفن النحت، ومن ثم أرسله في بعثة دراسية إلى كلية الفنون الجميلة في مدينة درسدن في ألمانيا الشرقية.

كنت تحدّق بي ليليتها وأنا أتحدث، وتتابع كل كلمة أتفوه بها باهتمام شديد كما لو كنت أتحدث عن أناس عشقتهم ثم غابوا، ولم تعرف عن أخبارهم شيئا منذ سنين وسنين حتى أتيتك أنا بها.. ولكنك اهتممت أكثر ما اهتممت بأخبار الفنّان المعروف آنذاك، عبد الله القرة، ربما لسيرته الغرائبية، أو لصدى من سيرتك كان قد تردّد في سيرته.. فهو ابن لعائلة درزينة متوسطة الحال من قرية دالية الكرمل الدرزية المتربعة فوق السفوح الغربية المطلة على البحر لجبل الكرمل.. ليس بعيدا عن توأمها قرية "عسفيا".

كان الصبي عبد الله قد ولع منذ الطفولة بالألوان والنقش على الحجر دون أن يعرف عن فن الرسم والألوان إلا ما تعلمه في السنوات المدرسية الأولى.. أما من فن النحت فلم يعرف إلاّ فن النقش على حجر البناء في المقالع.. وفي احدى جولاته الاستكشافية ذات يوم في الجبال القريبة من قرية عسفيا، وفوق القمة المطلة على الجانب الآخر من جبال الكرمل يسمى "المحرقة"، وجد الصبي عبد الله القرة نفسه يقف مشدوها أمام دير قديم للرهبان ... فراح يطوف حول الدير وعيناه تتعلقان بالتماثيل الحجرية للقديسين المرتفعة على جوانب الدير.. فهرع إلى أقرب صخرة منه وراح يعمل فيها إزميله ومطرقته الصغيرة لنحت قديسه الخاص به.. وهكذا أصبح عبد الله الصغير ما أن يفلت من سجن المدرسة حتى يهرع إلى الجبال و إلى ديره القديم، مخفيا إزميله ومطرقته في حافظة كتبه.. حتى بدأ أهل القرية يظنون به الظنون، وخاصة رجال الدين المتزمتين، الذين أشاعوا بأن شيطانا ما يسكن روح الصبي.. هذا ما رواه لي شاعرنا الجميل سميع القاسم حين عرّفني إليه فيما بعد..

ثمّ رويت حكايته مع بعض الفنانين اليهود ممن يحتلون قرية عين حوض الساحرة، تلك القرية الفلسطينية المطلة من فوق سفوح الكرمل على البحر.. والتي قاوم أهلها هجمات العصابات الصهيونيّة مقاومة أسطوريّة إلى أن سقطت.. وقد ظلّت مهجورة بعد أن هُجر عنها أهلها، حتى أواخر الخمسينات حين بدأ الفنانون اليهود باستيطان بيوتها الحجرية الجميلة واتخذوا منها مسكنا وقرية للفنانين اليهود.. ومرسما كبيرا لهم...

كيف ومتى تعرف عبد الله على بعض هؤلاء الفنانين فلم أكن أذكر تماما، وكل ما كنت أذكره أنه التقى بعضهم حين كان ينقش الصخر في الجبال فيما بعد، بينما كانوا يبحثون عن صخور لمنحوتاتهم.. ثمّ توطدت علاقته بهم فعاش وترعرع بينهم ودرس على أهم الفنانين التشكيليين الذين كانوا يحتلون هذه القرية.. ومن ثمّ اتخذ هو الآخر بيتا له ومرسما خاصا به في أحد البيوت العربية القديمة.. ثمّ سافر بعدها إلى الولايات المتحدة بصفته فنانا إسرائيليا، إذا كان يوقع لوحاته ومنحوتاته بإسم "عوباديا" وهي الترجمة العبرية لعبد الله، أو بالأحرى الآرامية، وقد لقيت لوحاته ونمنماته رواجا ونجاحا كبيرا في المعارض الأمريكية.

ولم يكن يعرفه من الوسط الثقافي أو الأدبي حق المعرفة في ذلك الوقت إلاّ نفر قليل، إلى أن عاد من الولايات المتحدة إلى دالية الكرمل في زيارته الأولى، وإلى بيته في قرية عين حوض وإلى مرسمه في منتصف الستينات، ثمّ أقام معرضا للوحاته ومنحوتاته في المركز الثقافي "بيت الكرمة"، التابع لبلدية حيفا، حيث قدمني صديقي سميح القاسم إليه، ثمّ ما لبث أن اصطحبني بعد عدّة أيام إلى عين حوض، حيث نزلنا ضيفين عليه في بيته ومرسمه ليومين متتاليين.. وهكذا بدأت علاقتي به والتي لم تدم طويلا.. أما

لوحاته وأعماله الفنية، فقد كانت تشي به في غالبها، رغم مدلولات توقيعه عليها، بما كانت تختزنه من تراثه الفلسطيني الدرزي المتجذر والعميق، وطفولته الجبلية، إلى أن استحقت منه وبعد أن توطدت علاقته بنا، وبالشاعر سميح القاسم خاصة، أن تذيّل بإسم "عبد الله القرة"، بدلا عن "عوباديا".

كنت تجلس يا حلاج يومها صامتا، وعيناك المتصوفتان يا صديقي ترحلان معي بعيدا، وتحلقان فوق جبال الكرمل وفوق قرية عين حوض، ودالية الكرم وعسفيا وحيفا، والدير القديم في المحرقة.. والمطل على البحر من الغرب، ومن الشرق على مرج ابن عامر.. ولا أدري ما إذا كانت قد وصلتا حيث ولدت أنت ونشأت في قرية سلمة، في الناحية الأخرى من فلسطين.. ولا أدري أيضا لماذا كانت عيناك المحدقتين بي تستحثاني على الاستطراد في الحديث عنه وما تتسم به شخصيته الجبلية بشعره الأشعث دوما من نزق عفوي، كنت أنظر وأنا أتحدث طيلة الوقت إليك.. كما لو كنت أتحدث إليك وأروي فقط.. ولم أكن أعرف وأنا أنظر إليك بأنك أنت هو، ذلك الرسام الفلسطيني، مصطفى الحلاج، ولكنني كنت على يقين، لما كنت تبديه من إهتمام، بأنك لابد وأن تكون رساما أو نحاتا.. ولما كان يوحي به شعرك الأشعث، و عثنونك الصيني الدقيق، وجسمك الناحل، ونظرتك الذاهلة دوما.. ولم يكذبني حدسي.. فما أن انتهيت من حديثي حتى نهضت تصافحني بحرارة، وصديقنا الكاتب الضاحك الساخر دوما ولو من نفسه، رشاد أبو شاور، يقدمك لي ساخرا من حماسك لشبيهك عبد الله القرة، كما قال، ثم انضم إلينا الشاعر أحمد دحبور، والكاتب يحيى يخلف، والعميد محمد الشاعر، وجمع من الكتاب والشعراء السوريين الذين لم أكن قد تعرفت إليهم بعد، والذين أحاطوني في ذلك اللقاء بحب دافئ وعظيم لا يزال يرافقني ويحميني ويوقظ الحنين بي دوما إلى دمشق.

أصرّيت حين خرجنا من المركز الثقافي، أن نكمل سهرتنا في قبوك العتيق.. منزلك .. مرسمك، وقد أعجبت يومها أنا أيما إعجاب بإسم الحي نفسه "الجسر الأبيض" هكذا كان اسمه.. وما أن دخلت قبوك حتى طالعتني خيولك السابحة فوق مرج جدرانه، بأشكالها الغريبة العصية ولونها الفاحم.. فرحت أتأملها مشدوها، وأنا العاشق للخيل وفارسها القروي.. إلى أن أنزلني عن صهواتها صهيل رشاد أبو شاور الضاحك.. "خيول الحلاج يا توفيق لا تمتطى ولا يحرث عليها.. فابحث لك أيها الفلاح القادم إلينا من فلسطين عن خيول غيرها.." قال .. وكان يقصد قصتي " الفرس" فضحكنا جميعا.. وقد أعجبني تعقيب رشاد على خيولك العجيبة.. ثم امتدت بعدها سهرتنا حتى الصباح.. وهكذا يا حلاج عرفتك.. هكذا يا صديقي بدأت علاقتنا التي لم تنقطع لسنوات طويلة وإلى أن فرقنا الإجتياح الإسرائيلي لبيروت.. وما من مرة كنت أزور فيها دمشق الغالية علينا.. إلا ويكون قبوك في "الجسر الأبيض" ملتقى جميع الأصدقاء والأحبة.. كانت الشلة تنطلق من مقهى النجمة في موكب صاخب نحو قبوك، وشاعرنا العزيز علينا جميعا.. الحانق دوما والمستفز، نزيه أبو عفش، يتقدمنا، يتبعه أحمد دحبور وممدوح عدوان وعلى الجندي، ثم مايلبث أن يأتي رشاد أبو شاور ويحى يخلف والفنانان زيناتي قدسية وعبد الرحمان أبو القاسم.. فيمتد بنا السهر بين نبيذك السيء الرخيص، وبين خيولك ونسائك المسترخيات فوق الجدران الكالحة حتى الصبّاح.. إلى أن قررت المجيء ذات يوم إلى بيروت...

كانت الحرب الأهلية على أشدّها.. وبيروت مرجا من الخراب والدم كانت.. جئت تبحث وسط ذالك الخراب عن ذاتك، وعن كنه الموت الفلسطيني المجاني والمباح في شوارع بيروت وفي مخيمات اللاجئين على أطرافها.. كنت تلتفت إليّ وتقول ساخرا كما عهدتك دائما، بأن نحن أيضا لنا سرياليتنا.. وأنه الآن فقط وفي هذه المدنية يبدأ عصر السريالية العربية.. ولكي تعمق أنت من سريالية وجودك في بيروت، استدعيت صديقك القديم، الرسام مصطفى الكركوتلي، لكي يعيش معك في تلك الشقة الأرضية المتواضعة في منطقة الظريف، ليس بعيدا عن شارع الحمراء، وعن الخط الفاصل ما بين بيروت الغربية حيث نحن، وعن بيروت الشرقية حيث هم.. وكنت سعيدا بتلك الشقة المتواضعة سعادة غامرة، قلت وأنت تفرك كفيك الناعمتين "وأخيرا.. أبيّت على وش الأرض" .. هكذا وبلهجتك المصرية المحببة إليك .. إذ استطعت أخيرا أن تعيش وتسكن فوق الأرض وليس في جوفها.. وكنت ترى في الفسحة الصغيرة الممتدة أمام البيت والتي كانت مسيجة بسياج سلكي مشبك، كما لو كنت تملك الأرض كلها.. وكان يطيب لك أن تسميها "الحديقة".. هكذا بدأت أسميها أنا أيضا.. ولأنها كانت حديقة، تمنيت لو أنني أجلب لك حيوانا أليفا يقطنها أو طيرا، لكي يبدد وحدتك.. فما كان

مني إلا أن أتيتك ذات مساء بسلحفاة وجدتها في الأرض البور أمام بيتي في منطقة قريطم.. ولم أكن أتوقع أنك ستفرح بها كل ذلك الفرح الذي تملكك وأنت تراها تتبختر في حديقة البيت فتخاطبها مدللا ومرحبا "ياحلاّجتي الصغيرة.. أهلا بك".. ولم أكن أعرف فعلا بأنك تحب هذا المخلوق العجيب مثل هذا الحب وتجله.. وتعتبره فيلسوفك الأول .. ولأنه عصي على الاحتلال كما كنت تقول.. أي احتلال.. ولأنه من فرط حبه ببيته، جعله جزءا منه كي لا يحتله أحد.. أو ليستولي عليه أحد.. حتى لو إحتل الغاصبون أرضه واضطر إلى اللجوء أو الهجرة، فإنه يهاجر وبيته فوق ظهره، ولا ينتظر منة من أحد، حتى ولا من وكالة غوث اللاجئين، كما هو حالنا نحن في كل المهاجر العربية .. فلسفة طريفة يا صاحبي ولكنها وجهة نظر..

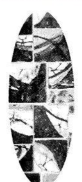
هكذا كنت يا حلاج بسيطا، زاهدا.. وحكيما وهازئا بكل ذلك الجنون المتراكض في شوارع بيروت، وفي أزقة بيروت، وفي سماء بيروت.. القذائف تتهاطل فوق بيروت وأنت تجلس إلى حامل الرسم وتغيب.. الرّصاص يلعلع في أزقة بيروت، والموت يعربد في الشوارع وأنت تجلس لتتأمل سلحفاتك الحلاجية أو تتسابق معها.. أو تخرج من بيتك وتأتي إليّ قاطعا كلّ تلك المسافة من الطريق إلى قريطم في جحيم القصف وجنون الموت المعربد في كل شبر من الطريق.

أتذكر يوم تهاطلت القذائف بالقرب من فندق "البرستول" وأمام قصر ذياب في قريطم من خلفك ومن أمامك وأنت في طريقك إليّ، ثم راح الرصاص يلعلع، ولم يكن ليخطر ببالي قط أنك يمكن أن تكون في طريقك إليّ .. ولا أدري أيّ هاجس خامرني يومها بأنك قد تفعلها حقا، فخرجت إلى الشرفة أتفحص أول الشارع المؤدي من قصر ذياب إلي بيتي في عمارة الزهيري نزولا .. كاد قلبي يسقط وأنا أرى شبحك يتسلل في الأضواء الخافتة الهويني في وسط الشارع تماما، كم لو كنت تمشي على سديم عابثا بعثنونك كعهدك دائما .. سقطت قذيفة من خلفك فلم تلتفت وكأن شيئا لم يكن .. وحين صرخت بك استحثك لوحت لي بيدك وتقدمت .. وفي الباب وقبل أن تلقي التحية رحت تطمئنني بأن لا أخشى عليك، فعمر الشقي بقي وأنك عصي على الموت .. هكذا كنت تعتقد وتؤمن، يا حلاج لأنك ابن الشمس الطالعة أنت، ومنذ أن وطئت قدماك أرض مصر، ولبست خيش الزهد في معابدها القديمة .. وحملتها فوق رأسك الأشعث ومشيت عاريا خلف ذلك الحيوان الخرافي الولود ذي الأثداء العامرة بالحليب والحياة: يا من عاشرت ايزيس وأوزيريس سنين وسنين وآمنت بالخلود والأبدية وفي الحياة ما بعد الموت، واعتقدت جازما أنك روحا لرسام قديم كان قد قضى العمر في أقبية الأهرامات وقبور الملوك الفراعنة ثم عادت وانبعثت فيك .. فقد عشقت مصر ياصديقي كما لم يعشقها فنان من قبل .. كما لم يعشقها مصري من قبل .. كأنك لم تبتعد عنها .. كأنك لم تزل كنت في أسوان بعد، وفي الأقصر وفي معبد الكرنك وفي وادي الموت .. والقاهرة .. حتى لهجتك التي ورثتها في الأقصر وأسوان التي عشت فيها شبابك لم تفارقك بعد ولم تهجرك .. ظلت هي الأخرى وفية لك .. ساعات وساعات يا صديقي كنت تحدثني وتحدثني عن تلك السنوات التي قضيتها هناك في هياكل الفن الفرعوني .. واستخدامك للألوان الفرعونية التي كنت تستخرجها بنفسك من الرمل والتراب والصخور في الأقصر .. كنت دائما تبحث عن الخيط الواصل ما بين أرض كنعان وأرض مصر من خلال المنحوتات وألوان الرسوم فوق جدران المعابد .. لكي تعيد لوحدتها روحها بريشتك أنت ولكي تعيد بعودتها انبعاث الروح بشعبك الفلسطيني من خلال موته اليومي وخرابه .. والإله "مين" المتحفز دوما في لوحاتك كفيل دوما بالحفاظ على استمرارية هذا الشعب وتوالده إلى أبد الآبديّة .. فلا ينضب هو ولا يفنى .. هكذا آمنت .. ولذا .. بأنك لن تموت آمنت أيضا .. ولن تستطيع كل قذائف الجيوش المتهاطلة فوق بيروت وشوارعها وأزقتها بقادرة على أن تصيبك .. لأنك لم تكمل مشوارك بعد ولم تنجز مهمتك التي انبعثت من أجلها .. جداريتك التي تحلم بإنجازها، والتي ستؤرخ فيها لنضال الشعب بل ولحضارته وتاريخه منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا وبأطول وأعرض جدارية عرفها الفن التشكيلي الحديث .. وكما قرأ العالم تاريخ مصر وحضارتها عبر جداريات قبورها وأهراماتها .. هكذا سيقرأ المؤرخون وبعد آلاف السنين تاريخ الشعب الفلسطيني وحضارته ..

وحين رحت أستفزّك ساخرا، بأنك قد حددت يوم القيامة موعدا لإنتهائك من جداريتك هذه .. أجبت وبكل بساطة بأن ذلك صحيح .. وأنك في اليوم الذي ستنتهي فيه من آخر ضربة فرشاة في جداريتك، فإن قيامتك حتما ستقوم .. أية نبوءة هذه التي تنبأت يا صديقي، وأي توقيت

صارم هذا الذي وضعته يا أيها الراحل عنا لرحيلك ؟ .. ولماذا رحلت برحيلك جداريتك التي كنت تعيش من أجلها .. ومعك ؟ ولماذا يا صديقي احتراقا .. أهل هي النيران التي لابد وأن يكون أعداء شعبنا هم الذين أشعلوها بتاريخه وإرثه الحضاري المسطر بدم ريشتك على جداريتك فداهمتكما. لم تكن النيران تلك قضاء وقدرا، ولم تكن إهمالا أو صدفة كما قيل وقالوا .. بل نيران أعدائنا هي التي كانت مصوبة نحوها .. يقول حدسي .. فأية نيران عبثية تلك التي تنقد بنسغ الروح وتشتعل .. وهل هي النيران يا حلاج حقا، أم هي روحك التي اشتعلت فأشعلت بها الدنيا من حولك وبكل ما أبدعت يداك .. وكان جسدك الناحل، الفتيل هو .. وهو عصف الرياح الذي سعر منها اللهيب .. وأذكى أوارها .. فكيف إذن وهو العصي على الموت احترق !!وكيف على النار يكون عصيا وهو جوهرها .. وهو احتراقها .. وهو نورها وطهرها .. كما شعبك الفلسطيني يا أيها الناسك المتعبد .. كما فلسطين .. أفهو النذير يا حلاج إذن .. أم هو النفخ بصور روحك وأنفاسك الأخيرة وعصف نيرانها لقيامة هذا الشعب التي شهدت ورأيت فيما يرى الأنبياء، ففديت لكي تكون قيامته الأخيرة التي تقوم وموته واحتراقه الذي لا ينتهي ولا ينطفئ .. انبعاثا وحياة لما بعد موته واحتراقه وخرابه .. كما بعل .. كما أوزيريس .. كما تموز .. وكما النيل العظيم، الذي عشقت يا حلاج وقدّست، وعبدت .. كما الأردن ... فسلام عليك يا صديقي .. وإلى أن نلتقي .. وقريبا .. ألف سلام.





دراسات

التّجربة التي أعدمت الزّمن*

تأليف: هارفي بواريي
تعريب: صابر الحباشة**

إنها تجربة تاريخية، فقد تبين فيزيائيون يعملون في رحاب جامعة جينيف أنّ إحساسنا بالسببيّة لا ينطبق على المجال الذريّ. وبعبارة أخرى، فالزمن لا وجود له في العالم الكوانطي microscopique فكيف ينبثق في مستوانا؟ تلك هي المسألة ... إنّه أمر يخرج عن الحسّ المشترك ذاك الذي حصل في مخابر جامعة جينيف فقد وقفوا على أنّ إحساسنا المشترك بالسببيّة المكانيّة والزمانيّة غير موجود من غير استثناء. فقد بينت ذلك التجربة وقد صارت تاريخيّة. وملخّص التجربة أنّ أزواجا من عناصر صغيرة من الضوء (فوطونات) Photons قد أرسلت عبر ألياف بصريّة تلقت مرآتين بعيدتين مسافة 55 مترا. ولمّا كانت المرآتان شبه شفّافتين، فقد كان بوسع كل فوطون أن ينعكس أو أن ينفذ عبرهما. والحال أنّ سلوك هذه الأزواج من الفوطونات بدا متطابقا تمام التطابق. فإمّا أن ينعكس الزوجان كلاهما، وإمّا أن يخترقا المرآتين في تناغم تامّ. والمشكل يتمثّل في عدم وجود تفسير يشرح ما الذي يحصل في الزمن كي يكون للفوطونات مثل ذلك السلوك... ولنتخيّل أنّنا نراقب شخصين يسلكان نفس السلوك. فسنقول إنّ في الأمر سرّاً أو أنّهما اتّفقا على ذلك مسبقا أو أنّ أحدهما أخبر الآخر بسلوكه كي يقلّده. ولا توجد طريقة أخرى معقولة لتفسير ملاحظة ظاهرتين متطابقتين : غير أنّ هذا كلّه لم يكن حجّة لتفسير النتائج الملاحظة والمنشورة من قبل فريق الفيزياء التطبيقيّة في جامعة جينيف ومن قبل أنطوان سواريز من مركز الفلسفة الكوانطيّة في زوريخ. ففي التجربة المشار إليها أعلاه، توافق الفوطونات تجاه المرآتين لا يمكن أن يكون مبرمجا ولا هاتفيا، إذن ما الأمر؟ الواقع أنّ التفسير الوحيد يتمثّل في كون التوافق يتولّد ... دون أن يجري الزمن!

ما توقّعته النظريّة :

علينا ألا نأمل ملاحظة مثل هذه الأعجوبة في عالمنا. إنّها لا يمكن أن تحصل إلا في مجالات شديدة الضآلة. زد على ذلك أنّ الفيزياء الكوانطيّة هي التي وصفتها، وهي الفيزياء الأكثر نجاعة في وصف سلوك الطبيعة المجهريّة عموما وفي وصف الفوطونات تحديدا. والواقع أنّ النظريّة الكوانطيّة تخمّن وجود ظاهرة "تعقّد" يربط قدر العنصرين، دون أن تعطي لذلك تفسيرا.

وعلى الفيزيائيين تدبّر أمر تأويل ذلك. والتجربة التي أجريت في جينيف تحرجهم.

* باجث تونسي.

بداية نعلم أنّ التوافقات لا يمكن أن تكون مبرمجة ففي مقال شهير كتبه " ألبير أينشتاين" سنة 1935، وقد شعر مسبقا بخطر مثل هذا التعقد على السببية، يرى صاحب نظريّة النسبيّة، أنه يوجد سبب مشترك، "متغيّر خفي" يفسّر لماذا يكون للعناصر المعقدة سلوك متعالق على تلك الشاكلة. لكن في سنة 1964 طوّر جون بال وهو فيزيائي أيرلندي يعمل في جنيف، طوّر متراجحة negaliteتسمح بتمييز وجود أو عدم وجود علّة جامعة لهذه الظاهرة : فإذا ما أعدنا التجربة مرات كثيرة واتفقت الإحصاءات مع هذه المتراجحة، فهذا يعني أن التعقّد يمكن أن يفسّر بوصفه توفقا مبرمجا، و إلا فإنّ مثل هذا التفسير لا يمكن الأخذ به. وقد أنجز الفيزيائي الفرنسي "آلان أسبيه" تجربة تاريخيّة في معهد البصريات بأورساي سنة 1982 تجلّى فيها اختراق متراجحات "بال". وذلك حين أكّدت كل التجارب المجراة أنّ توافق الفوطونات تجاه المرآة لا يمكن تفسيرها علّة جامعة في الماضي. لا شيء يبرمجها لتنعكس على المرآتين أو لتخترقهما.

ولكن تجربة "ألان أسبيه" تترك فرصة لإحساسنا بالسببية المكانية الزمانيّة أن يبقى قائما. إذ يمكن أن يكون سلوك العناصر المعقدة هاتفيا إن لم يكن مبرمجا. لأنه من المستحيل الحصول تطبيقيا على تزامن تام بين حدثين في المخبر : من ذلك حصول عمليات عدم دقة تجريبيّة لا يمكن اجتنابها، إذ ينشأ حدث جزءا من الثانية قبل الآخر. إذن يمكننا أن نقول دائما إنّ العنصر الأول الذي بلغ المرآة أخبر رديفه باختياره ليتطابق معه. وبعبارة أخرى، إذا مثّلنا الفضاء بمستوى أفقي والزمن بمحور عمودي. فإننا نجد الحدثين يحيد أحدهما عن الآخر عموديا بشكل لا يمكن اجتنابه ممّا يؤذن بحصول اتّصال "هاتفي" (لكي لا نقول هو اتّصال " تخاطري" Telepathique). هذا صحيح ولكن والحالة هذه إذا كانت المسافة الفاصلة بين الحدثين في تجربة "أسبيه"(14 مترا) وكان عدم الدقة عن اللحظة الدقيقة حيث ينشأ الحدثان (20 جزءا من مليار من الثانية)فإنّ حسابا سريعا يبين أنّ فرضيّة التواصل بين الفوطونين ينبغي أن تكون سرعتها ضعف سرعة الضوء! بل لقد بينت تجربة قام بها فريق البروفيسور جيزين سنة 1998 على مدى 10 كيلومترات حول جينيف، أنّ سرعتها ينبغي أن تكون أعلى من سرعة الضوء بعشرة ملايين مرّة ... وهو ما ترفضه نظريّة أينشتاين في النسبيّة التي تقول بأنه لا يمكن لأيّ معلومة أن تذهب أسرع من سرعة الضوء ! فهل علينا أن نخترق مبادئ أينشتاين للمحافظة على السببية الزمنيّة؟

أجهزة تتحرّك :

ومع ذلك برهن "ألان أسبيه" ذاته أننا لا يمكن أن نستعمل هذه الإشارة المشكوك في أمرها بين العناصر المعقدة لنقل الطاقة أو المادّة أو المعلومات. بذلك يمكن الأخذ بتعايش سلمي بين الميكانيكا الكوانطيّة ونظريّة النسبيّة. ومن ثمة نعتبر بوضوح أنّ التعقد توافق هاتفي. وقد قال أسبيه منذ أربع سنين "لا أكاد أتمثّل هذه الصلة أن تكون أمرا آخر غير ضرب من التوافق اللحظي (الفوري)، حتى وإن أقررت بأن هذا التوافق يختلف عن سائر التوافقات المعهودة" (انظر مجلة علم وحياة الفرنسيّة، العدد 980، صفحة 171).

ولكن التجربة التي أجريت في جنيف جاءت لتحطّم هذه الطريقة في النظر والتفسير. وهو الأمر الذي ظلّ "أنطوان سواريز " يرجو تحقيقه طيلة عشر سنوات. وقد التقى سواريز وهو المختصّ في الفيزياء والابستمولوجيا بـ : جون بال مرات كثيرة في جينيف قبل وفاته بسنوات قليلة. ولقد أوحت له تلك المسألة بفكرة بسيطة : أن يعيد تجربة أسبيه، ولكن باستعمال أجهزة وهي تتحرك!

في الواقع حسب نظريّة آينشتاين، تتغيّر بنية الزمان والمكان أثناء الحركة داخل المخبر بما هو مرجع ثابت وينحني محورا الزمان والمكان لجهاز يتحرك، مما يزيح ساعته الخاصة. فلكي يفقد التعقّد الكوانطي مفهوم النظام الزمني، يكفي أن تتباعد المرآتان واللواقط المستعملة في التجربة سريعا في اتّجاهات متقابلة : فكلّ فوطون أثناء عملية اختياره إمّا اختراق المرآة أو الانعكاس عليها، حسب مرجعيته الخاصّة، يكون متأكدا أنّ الفوطون الآخر ما زال لم يقم بعملية الاختيار تلك!

فلا أحد بإمكانه الزعم أنّه أخذ في الاعتبار اختيار شريكه ...

ولا اتّصال ممكنا هنا بينهما اللّهمّ إلاّ إذا تخيّلنا تواصلا يمكن أن يتعالى عن الزمن ولكن في هذه الحالة لن يكون لنا شيء يمكن لنا تفسير ذلك به في هذه الحياة الدنيا...

تجربة ...ميتا فيزيقية:

هدف هذه التجربة إذن هو معرفة ما إذا كان التعقد يبقى موجودا حتّى عندما لا يكون لعناصر الوقت للاتّصال. ويؤكّد أنطوان سواريز قائلا: "إذا كانت الميكانيكا الكوانطيّة قد توقعت ذلك، فإنّه لا توجد تجربة تسمح بمعرفة ذلك. و إنّ الفكرة المسبقة القائلة إنّ السببيّة تنتمي دائما إلى الزمن، لمنتقشة في ذهني انتقاشا بحيث أرى أنّه توجد أمامنا فرصة حقيقية لتخطئة الميكانيكا الكوانطيّة وذلك للمرّة الأولى!".

وفي ضرب من الاستشراف اقترح هذا الفيزيائي (سواريز) نظرية بديلة تدعى "التزامن المتعدّد" (multisimultaneite) تطابق الميكانيكا الكوانطيّة تمام المطابقة، إلا أنّها تراعي السببية الزمنية في التعقّد (Intrication).وتتنبأ بزوال التوافقات عندما تكون هيئة الأجهزة (المستعملة في التجربة) هيئة لا تسمح بالاتصال في الزمن.

ولكن ما حصل كان هو العكس تماما؟ فقد أقنع أنطوان سواريز سنة 1992 مارسيل أدي (Marcel Odier) وهو مصرفي سويسريّ يهتمّ بالاستلزامات الميتافيزيقيّة للنظريّة الكوانطيّة، أقنعه بتمويل تجربته بمبلغ 450 ألف فرنك سويسريّ (حوالي 300 ألف يورو). إذن طفق سواريز يبحث عن فريق في الفيزياء التجريبيّة، فعثر بشكل طبيعي على فريق البروفيسور جيزين الذي استقرّ في جينيف وتحصّل على الرقم القياسي العالمي لمسافة إرسال الفوطونات المعقدة تلقاء مرايا شبه شفّافة. ويتذكّر نيكولا جيزين : "لقد كنّا جميعا متحمّسين لمبدأ التجربة وقرّرنا فورا وضعها حيّز التطبيق . ومع ذلك فقد كانت المشاكل التقنية هائلة : فمع مسافة قصوى بـ 10 كيلومترات بين الأحداث المتوافقة، ينبغي أن ترسل الأجهزة بسرعة تساوي سرعة إقلاع طائرة لكي تكون في هيئة ملائمة...

فكيف نجعل هذه الشروط قابلة للاحتساب مع ضرورة التدقيق الذي تحتاج إليه التجربة الكوانطيّة؟

ولمّا لم تتوفّر للفريق السويسري وسائل ضخمة، فقد عوّلوا على التخيّل ...ذلك أنّ الميكانيكا الكوانطيّة لا تقول لنا إن كان اختيار الفوطون يقع لحظة التقائه بالمرآة أو بعد ذلك أي عند التقاطه. للوهلة الأولى ، قرّر الفيزيائيون القيام بتجربتين وذلك لوضع أقلّ عدد ممكن من الأجهزة في حالة حركة : إحدى التجربتين مع اللواقط المتحركة والأخرى مع المرايا.

* الحالة الأولى هي الأبسط : يستعمل الفيزيائيون قرصا يدور حول نفسه بوصفه لاقطا وعلى شريحة منه تأتي الفوطونات عبر ألياف بصريّة. وتبدو الهيئة سابقة جدّا مع مسافة 10 كيلومترات بين الجهازين وحيث تكون سرعة دوران القرص 10 آلاف دورة في الثانية : ففي مرجعه الخاص، يرى كلّ جهاز رأي المقتنع أنّه هو الأوّل في التقاط عنصره. و خلال التجربة التي قام بها سنة 1997 هوغو زبندن (Hugo Zbinden) وفولغانغ تيل (Wolgang) فقد كانت النتيجة مذهلة: ظاهرة التعقّد ظلّت موجودة.

* بقيت الحالة الثانية الأصعب : جعل المرايا تتحرك. ويروي نيكولا جيزين" لقد فكّرنا في البداية في استعمال مرايا ثقيلة، بيد أنّ فكرة عنّت بخلد هوغو زبندن تتمثّل في استخدام الموجات الصوتيّة ". لقد كانت فكرة ممتازة ذلك أنّ موجة صوتيّة في كأس تتفاعل مع الضوء مثل تفاعل مرآة شبه شفّافة : نصف الفوطونات انعكس، في حين اخترق النصف الآخر. أكثر من ذلك ، لمّا كانت سرعة الانتشار بالنسبة إلى هذه الموجات (9 آلاف كيلومتر في الساعة) فإنّ التجربة يمكن أن تتمّ داخل مبنى الجامعة ... وأندريه ستيفانوف (Andre Stefanof) الذي يعدّ أطروحته ضمن فريق جينيف هوالذي سيضطلع بتلك التجربة. ولدعم كل ذلك ، أنجز الفيزيائيون تجربة أخرى بتقريب المرايا واللاقطات مكان إبعادها. فلم تعد هنالك هيئة "سابقة جداً" مقترحة بل هي هيئة متأخرة جداً : فكل فوطون مقتنع عند اختياره أن شريكه قد اختار بعد الانعكاس أو الاختراق فهو من المفترض أن يتطابق مع شريكه؟ فكلاهما ينتظر اختيار الآخر ... ومن ثمة لا أحد يختار.

ويتذكر أنطوان سواريز : صباح الثاني والعشرين من شهر يونيو 2001 فشلت النتائج الأولى، ولقد اعتراني شعور من يشيّع جنازة نفسه إلى مثواها الآخير : فالتعقد الكوانطي بقي موجودا وهو ما يثبت النظريّة الكوانطيّة ويدحض نظريتي في التزامن المتعدد (Multisimultaneite). ولكن بعد ذلك بقليل، عندما فهمت أنّ هذا يدحض السببية الزمنية، أحسست برضى عميق. أخيرا، لقد تجاوبت معنا الميكانيكا الكوانطيّة". ذلك أنّه ينبغي حسم الأمر: فالسببية المكانيّة والزمانيّة ناجعة جداً لفهم عالمنا ولكنّها مع ذلك لا يسعها أن تفسّر لماذا تسلك الفوطونات هذا السلوك تجاه المرايا، والحال أنّها (أي الفوطونات) لم تتفق مسبقا على السلوك المستقبلي لها كما أنّها لم تتبادل إشارات عند اتّخاذها قرار الاختيار.ويستخلص فاليريو سكاراني(Valerio Sacarani) منظّر فريق جينيف :" إنّ التعقّد لا يراعي أيّ ساعة ويواصل أنطوان سواريز قائلا : هذه النتيجة لها أهميّة ثقافيّة كبرى. لقد بيّنت تجربة أسبيه (Alain Aspect) لا ـ مكانية التعقد الكوانطي فالعناصر تتصرّف كما لو أنه لا توجد مسافات فيما بينها. ولكن ذلك ليس سوى نصف الحقيقة: فتجربتنا التي قمنا بها تبيّن لازمانيّة هذه الظاهرة. ثمّة تبعيّة بين الأحداث، ولكنّها تبعية لا تطابق أيّ نظام زمني إنّ العالم الكوانطي لا يمكن أن يحدّد باعتماد ألفاظ قبل وبعد ثمّة أشياء تقع لكن الزمن ذاته لا يمر."

إنّها ليست تجربة فيزيائيّة تلك التي جرت في جينيف، بل هي أكثر من ذلك ، إنّها تجربة ميتا فيزيقيّة : في مدينة صناعة الساعات، توقف الزمن لحظة!



Science et vie, n 1024, Janvier 2003, p-p.36-43.

ـ صابر الحباشة تونسي، متحصّل على الأستاذيّة في اللغة والآداب العربيّة من كليّة الآداب بمنّوبة جامعة تونس الأولى.
ـ متحصّل على شهادة الدراسات المعمّقة في اللغة والبلاغة عن بحث عنوانه "الأبعاد التداوليّة في شروح التلخيص للقزويني بعض أحوال المسند إليه نموذجا من المعنى النحوي إلى المعنى التداولي" وذلك بملاحظة " حسن جداً"
ـ نشر العديد من المقالات المترجمة في اللسانيات والأسلوبية وفلسفة العلوم في الدوريات التونسيّة والعربيّة
ـ له مساهمات نقديّة في الساحة الثقافيّة التونسيّة

الزمان ..من الفلسفة إلى الأدب

أحمد طالب*

1ـ دلالات الزمان في الفلسفة اليونانيّة :

الزمان في مفهومه العام، هوالمادة المعنويّة المجرّدة، التي تتشكل منها الحياة. فهو حيز كل فعل، ومجال كل تغير وحركة، وهو بالنسبة للإبداع الأدبي عامة، والقصصي خاصة، تحضير للجو النفسي، والإجتماعي والتاريخي، والإيديولوجي ..الخ. بالإضافة إلى إمكانيّة النظر، من خلاله إلى مختلف زوايا اتجاهات الكتّاب، لمعرفة مدى تطوّر رؤيتهم، وأبعادها المعينة. ولعلنا لا نستطيع إدراك مفهوم الزمان الأدبي، دون أن نعرج على مفاهيمه الفلسفيّة المختلفة والمتنوعة، إذ

لا يمكن بحث الزمان بعيدا عن الفلسفة. وإذا رجعنا إلى الفكر اليوناني الفلسفي، نجده أقدم وأعظم فكر بشري، من حيث العمق، والتنظيم المنهجي. ونجد تلك الحقبة أكثر خصوبة، إذ تمثل أهم المعايير الفكريّة الأساسيّة، التي من خلالها يتشكّل أي أثر فلسفي. وتكمن أهمية مفهوم الزمان، في كونه محركا، لمختلف التيارات الفلسفيّة، على اختلاف عهودها، بسبب ارتباطه بالإنسان، في تطوره المادي والمعنوي، أي الحضاري والفكري. ولعل أول فكرة ظهرت حول مفهوم الزمان، هي مبدأ الحركة والتغير والتطور، لدى الفلاسفة الطبيعيين أمثال "هيرقليطس" و"برمنيدس"، وغيرهما من الذين ربطوا الوجود بالزمان، بعد أن كان الوجود في فكرهم مرتبطا بالمكان فقط. والتغير في نظرهم، يشمل الوجود ومواده، التي تدركها الحواس، وهو الجانب الطبيعي، الذي انتقل منه "أفلاطون" إلى الجانب الميتافيزيقي تبعا لعالم المثل، الذي يعتبره كنه الوجود الحقيقي، وجوهره الأزلي الثابت، الذي ليس له ماض ولا مستقبل، لأنه أبدي حاضر، لا يمكن حصره، لأن الكون في نظره ، ماهو إلا صورة من المثل باعتبار أنه : "إذا كان العقل هو المسير، فإنه سيسير بكل شيء إلى الصورة المثلى، ويضع كل شيء أحسن موضع، وزعمت أن من يرغب من الناس، في استكشاف علة تولّد أي شيء أو زواله أو وجوده، فعليه أن يرى كيف تكون الصورة المثلى لذلك الشيء، من حيث وجوده وسعيه وعمله، لذلك كان لزاما على المرء، ألا يضع نصب عينيه إلا الحالة المثلى، بالنسبة إلى نفسه وإلى الناس." (1) فالأزلية جوهر الفلسفة الميتافيزيقيّة، التي تبحث في قضايا العلم الإلهي، والزمان عامل أساس في تحديد مدلولها، الذي يتعلق بالأبديّة والقدم والخلود ...إلخ.

ولعل أهم ما يلفت النظر في النص "أفلاطون" هو عاملي الولادة والزوال، أي البداية والنهاية، وهي من أهم العناصر الزمانيّة التي أدخلها" أفلاطون"(2). لقد ابتعد "أفلاطون" بسبب الميتافيزيقيّة الصرفة، عن تلميذه "أرسطو"، الذي يتحدد مفهومه للزمان، من خلال أبعاد الطبيعة، الحركة والتطور. إذ يرى و،جوب الإلمام بما فيه الكفاية، بمختلف جوانب الحركة (المقدار والعدد والسرعة والإبطاء) لأن

* أستاذ محاضر بكلية الآداب، جامعة تلمسان، الجزائر.



الجهل بالحركة وأنوعها، يؤدي حتما إلى الجهل بالطبيعة كلها(3).

وتتجلى حركات الكون على الخصوص،في حركات الكواكب، وهي مسألة تندرج ضمن قضية الصيرورة، التي تعدّ الشاشة الكبيرة، التي يعرض عليها شريط الزمان بكل تفصيلاته وجزئياته (4). والحركة حسب "أرسطو"، ترتبط بالفعل لأن" الفعل، صوت مركب، له دلالته ويدل على الزمن، وكما هو الحال في الاسم، فإن أي جزء منه لا معنى له في ذاته، فكلمة "رجل" أو "أبيض" لا تتضمن دلالة "متى" الزمنية. أما كلمة " يمشي" أو "مشى" فتدلّ على معنى، *بالإضافة إلى زمن*، سواء كان مضارعا أو ماضيا"(5) كما يقدم "أرسطو" فرصة جيدة للنظر في مفهوم الزمان، وفهم علاقة الإنسان بمحيطه، وبنفسه وكيفية تعامله مع الطبيعة والكون، من خلال أهم العناصر المركبة لوجوده وهي الحركة والتغير والتطور، الجوانب الطبيعيّة ، من الفلسفة اليونانية بصفة عامة.

ويرى "الإسكندر الأفروديسي" أن الأشياء الأزلية، لا تكون من الزمان شيئا، لأنها لا تهرم في الزمان، لأنها ليست فيه داخلة تحته، و إنما تهرم الأشياء الواقعة تحت الزمان" (6) وهو الفرق بين الجانب الميتافيزيقي الأزلي السرمدي، والجانب الفيزيقي.

2. الزمان في منظور الفكر الإسلامي :

ورث المسلمون التراث الفكري اليوناني، من علم وفلسفة، ليجعلوا منه منهجا فلسفيا سليما، يقوم على المنطق، والبرهنة العقلية، التي تسمو بالفكر بعيدا، عن الخطابة والجدل العقيمين، بغية خدمة العقيدة الدينيّة الصحيحة . بأسلوب علمي توفيقي، يجمع بين الفلسفة والدين. فقد كان الفكر اليوناني، عاملا رئيسا في صقل التفكير، إلى جانب العامل الديني المتمثّل في القرآن الكريم، والسنة النبويّة، وهو العامل الحاسم في صقل الروح، وإحداث التوازن الفكري فيه. يرى "ابن رشد" أنه من الواجب" أن يتفق الدين والعلم، وعلى العلماء أن يجمعوا بين الحكمة والشريعة، وأن يعلموا من الشريعة ما يوافق الحكمة...، حتى يكون عملهم في كل شيء موافقا للحكمة" (7).

ظهرت عند الفلاسفة المسلمين، مفاهيم زمنيّة كثيرة، منها النفسي الذاتي والإجتماعي الموضوعي، والرياضي والوجودي، والصوفي المثالي. وقد أسهم الإشعاع الفكري الإسلامي، في بلورة جميع هذه المفاهيم، بما يتماشى مع العقيدة الدينيّة، لما لها من شأن في إحداث التوازن ، بين الحياة الدنيا، والحياة الأخرى. ففي " العصور الإسلاميّة اللاحقة، جمع مفهوم الزمان البعدين السابقين، الرؤية الميتافيزيقيّة، والخبرة اليوميّة، ثم أضاف إليهما دعامة ثالثة، مستمدّة من القرآن الكريم والسنة النبويّة، مؤداها ضرورة التغلب، على الآثار، التي يتركها الزمان في الإنسان، بواسطة العمل، الموازن بين الحياة الدنيا" بأزمنتها الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، وبين الحياة الأخرى، التي تعد المؤمن بزمن أبدي كله خلود وسعادة للمؤمن، وفيه كثير من الشقاء والتعاسة لغيره" (8).

وإذا ربطنا مفهوم الزمان، بالفكر الفلسفي لدى العلماء المسلمين، نجده موغلا في العمق، عند "الكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا" و"الرازي" و" الغزالي" و"ابن رشد" وغيرهم، ممن أثروا الاتجاهات الجدلية والفلسفيّة، بالدراسات الكثيرة المتعددة والمتنوعة. التي ما تزال تسهم في إثراء التراث الفكري الإنساني. تأثر "الكندي" بالمدرسة الأفلاطونية (9). مما جعله يتخذ النزعة الرياضيّة أساسا، لكل من يريد طلب الفلسفة وفهمها. كما نهج المنهج الميتافيزيقي، في تفسيره للزمن، الذي هو : "علم هيئة الكل في الشكل والحركة بأزمان الحركة في كل واحد من أجرام العالم، التي لا يعرض فيها الكون والفساد " (10)والذي يؤخذعلى "الكندي" اهتمامه المتزايد بالزمان الميتافيزيقي، دون الالتفات إلى الزمن النفسي الداخلي للإنسان، على خلاف من ؛ أبي بكر الرازي" الطبيب، الذي فرق بين الأزمنة الخارجيّة والداخليّة، بإبعاد الديمومة، عن الظواهر النفسيّة كاللذة واليأس.وقد تدور فكرته الإكلينيكية، حول" ارتباط الزمان بالإنسان ارتباطا نفسيا وثيقا إلى أبعد حد" (11).

نبه "الفارابي" إلى ما أغلفه" الكندي" وغيره من صناعة التحليل، فتميز عن غيره بهضم وتبسيط فلسفة "أرسطو"، وما يتعلق منها بمفهوم الزمان، ومقدار الحركة، التي نستشفها من نص فصل القول في الأحوال التي توجد بها الحركات الدورية، وفي الطبيعة المشتركة لها، إذ يقول : "للأجسام السماويّة كلها أيضا طبيعة مشتركة. وهي التي صارت تتحرك كلها بحركة الجسم الأول. منها حركة دوريّة

في اليوم والليلة، وذلك أن هذه الحركة ليست لما تحت السماء الأولى قسرا. إذ كان لا يمكن أن يكون في السماء شيء يجري قسرا، وبينهما أيضا تباين في جوهرها من غير تضاد"(12). وقد لقب الفارابي "بفيلسوف العرب" و"بالمعلم الثاني" (13) لتمثله الفلسفة اليونانية الأرسطية، المنطق على العموم، والمنطق البرهاني على الخصوص.

ظهر "ابن سينا" في نهاية القرن الرابع الهجري، وبداية القرن الخامس، جامعا بين علم االطب، والفلسفة وما يتفرع عنها من منطق ورياضيات وطبيعيات والإلهيات... الخ. فقد تأثر بأفكار "الفارابي" و"أرسطو"، حتى أنه أصبح يتشابه معهما، في كثير من الجوانب، مثل: مفهوم الأجسام الطبيعية التي تتشكل من المادة والصورة. أما الحركة والسكون والزمان والمكان والخلاء، فهي لواحق للجسم والصورة، سابقة في مرتبة الوجود على المادة، لأنها علة وجودها، وأن:"الزمان متعلق بالحركة وهو عدد الحركة بحساب المتقدم والمتأخر، فلا وجود للزمان بدون الحركة، وهو كالحركة غير محدث بالزمان، بحيث لا يمكن الإشارة إلى ما قبل الزمان، وكذلك الحركة غير محدثة حدوثا زمنيا، بل حدوثا إبداعيا، وهو يمهد السبيل للتدليل على قدم العالم" (14) وهذا المفهوم لا يختلف عن مفهوم "أرسطو"، الذي يقول بأن كل متحرك إنما يتحرك بفاعل يخرجه من السكون الى الحركة، أو من القوة إلى الفعل.

لم يفت الفلاسفة المسلمين، إدراك أبعاد ومبادئ ومسلمات فن المنطق، الذي يعبر بشكل ضمني، عن الروح اليونانية، على الرغم من الفائدة، التي قدمها لعلومهم. فقد اختلف "الغزالي" مع "الكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا، كما أبدى رفضه القاطع لتصور العلة الأرسطية، في صورتيها الميتافيزيقية والطبيعية. ولعل روح الغزالي الانتقادية، جعلته يجنح إلى "التحفظ بشأن المعرفة العقلية وإلى عدم التسليم إلا بما خاطب العقل، وحده دون تلك الاعتقادات الناجمة عن الأخيلة، والأوهام والفرضيات الميتافيزيقية، التي يظنّ أنها من العقل، وهي في الحقيقة إضافات خارجية ليس إلا"(15). فاعتماد "الغزالي" على الذوق الصوفي، والنور الباطني، أكثر من اعتماده على المنهج العقلي، لم ينف عنه تأثره بالفكر الفلسفي، في ميادين عديدة، وبخاصة في موضوع الزمان، ورده على الفلاسفة فيه إذ يقول: "بأن ما تضيفه عقولنا، من معنى الزمان والمكان، إلى ما وراء حدود العالم، على هذا الوجه، ليس في الحقيقة، غير وليد أوهامنا وخيالنا. فالبعد الزماني، تابع للحركة، فإنه امتداد للحركة" (16).

فقد سبق الفيلسوف الإسلامي "الغزالي" الفيلسوف الألماني "كانت" في تصور الزمان، على أساس أنه الخيال، الذي لا يستطيع أن يمنع نفسه، من تصور الزمان والمكان المفروضين عليه، كما أنه لا ينبغي للعقل المنطقي، أن يخضع لدواعي الخيال. ولذا فإن "الغزالي" شأنه شأن "كانت" وغيره من الفلاسفة والمفكرين في العصر الحديث، الذين يرون بأن الزمان والمكان شريطين لممارسة صفتنا التخيلية، أو ممارسة إدراكنا الحسي (17). لقد بيّن "الغزالي" الزمان والمكان، وترابط كنههما المندرج ضمن مسألة النشوء والتكون. وإن كان رافضا للمنطق اليوناني، بوصفه يشكل خطرا على العقائد الإيمانية، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بخصائص أهل اليونان، واتجاهاتهم ولغتهم، وفكرهم، ومنازعهم وتطلعاتهم...

إن الفلاسفة المسلمين، أدركوا هذا الخطر مما جعلهم يعتمدون، على تصوراتهم العربية الخالصة، التي فرضتها طبيعة اللغة العربية ذاتها (18)، وعززها عمق وسمو الدين الإسلامي. ولذلك نجد العنصر اليوناني، يتجلى في مؤلفات "ابن رشد" دون أن ينسيه عقيدته الدينية، أو يطغى على طابعه الإسلامي. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم ينج من المتكلّمين الذين لا يظهر مفهوم الزمان عندهم، بالشكل الذي نجده عند "الكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد" وقد تميز "ابن رشد" بجمعه بين الفلسفة والعلم والدين، في وقت واحد، كما تناول الجانب الفيزيقي العلمي، والميتافيزيقي الفلسفي، لمفهوم الزمان.

وإن كان مفهومه، لا يختلف كثيرا، عن مفهوم "أرسطو"، في تحديد "الآن" الزمني، الذي نلمسه في هذا النص: "وأما ما لم يدخل في الماضي، فدخول الحادث. فلم يدخل في الماضي، إلا باشتراك الاسم، بل هو مع الماضي، ممتد إلى غير نهاية... وليس له كل. وإنما الكل لأجزائه... وذلك أن الزمان، إن لم ...يوجد له مبدأ أول حادث في الماضي، لأن كل مبدئ حادث، هو حاضر... وكل حاضر قبله ماض فما ...يوجد مسوقا للزمان والزمان مسوقا ...له ...فقد يلزم أن يكون غير متناه. و ألا .. يدخل منه في الوجود الماضي، إلا أجزاؤه، التي يحصرها الزمان، من طرفيه، كما لا يدخل في الوجود المتحرك، من الزمان إلا الآن" (19). ولعل مفهوم

الآن "هو عنصر من أهم عناصر الزمان عنده، لأهميته: بالإضافة إلى مبحثه عن الأزلية، التي لا يتم تناولها، إلا من خلال المنظور الميتافيزيقي، ما دام هذا المنظور، هو جوهر الفلسفة، التي تقوم على العلم الإلهي.(20) باعتبارها امتداداً للجانب الفيزيقي.

ذهب "ابن رشد" مذهب "أرسطو"، في أن الفاعل أي العلة، هي التي تخرج الأشياء من السكون، إلى الحركة، كما تناول الجانب الميتافيزيقي، الذي يراه عبارة عن حركة "أزلية مستديرة، وكما أن النقطة هي التي تفصل الخط، وتحدده، وبها يكون المتصل ذا أجزاء، كذلك الآن، هو الذي يفصل ويحدد، ولولاه لم يكن هنالك متقدم، ولا متأخر أصلا ولا عدم" (21). وقد نجد هذا المفهوم يندرج ضمن سلسلة، من المفاهيم الأرسطية، التي تتكرر بشكل مشابه عند الفلاسفة أمثال: "الكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا" و" ابن رشد" وغيرهم ممن تأثروا بالمذهب الأرسطي. لم يقتصر "ابن رشد" على ما يربط الزمان، بالطبيعيات من حركة، وتغير ومكان...الخ. ولم يقف عند حد الزمان اليومي المعاش، المتجلي في كل مناحي الحياة، وقطاعاتها، أو في الفصول المنظمة لبعض مظاهر الحياة الإجتماعية والاقتصادية فحسب، بل اهتم اهتماما خاصا بالزمن النفسي (22)، لما لهذا العامل الداخلي، من أهمية بالغة، في توجيه سلوك الفرد البشري، أو في فهمه، وتحليله وتفسير أسباب استقامته أو خلله. وينتمي هذا الزمان إلى الزمان الشخصي الفردي، الذي يقابله الزمان الاجتماعي العام، الذي عن طريقه نتفاعل يوميا مع الحياة.

ولعل اهتمام "ابن رشد" بدلالات الزمان، يكمن في قيمة شعوره بمدى التغير، والتطور لمفاهيمه، بحسب ما تدركه الشعوب منه، أو ما تملكه من توظيفات ممكنة له، كما أن اعتماده على النص الشرعي، والبرهان في آن واحد، جعله يسن سنة النزعة التجديدية، في الفكر الديني، مما أثر في كثير من المفكرين الإسلاميين أمثال: "ابن خلدون" و"محمد عبده" و"محمد إقبال" وغيرهم كما أثر في المفكرين الغربيين، مثل " توماس الأكويني" و"الرشديين اللاتينيين". (23) وكل من وفّق بين الفلسفة والشريعة.

3. تطور مفهوم الزمان في الفكر الأوروبي:

ارتبط مفهوم الزمان في تصور رجال الدين، في أوروبا، في القرون الوسطى، بمعقولية خطية، يحكمها منطق السقوط والانحدار. والزمان حسب اعتقادهم فاعله هو الله، وممثلته الكنيسة، بوصفها الأثر المدمر، والمخرب للزمان المدنس، ولا يجوز عليها تأثيره، فهي خالدة ثابتة، على خلاف من الحكومات السياسية، التي لها أعمار محددة، يجري عليها التحول، الذي يجري على كل الأشياء(24). فقد جنح هذا المنظور، إلى اعتبار كل ما يحدث في العالم كله، محددا برغبات السماء. إذ أن الله هو الذي يحرك الأشياء والذوات ويقرر لها تحولها، عبر سلسلة متعاقبة، ومتقطعة على شكل لحظات، لا تحدث الواحدة منها إلا إذا سمح بوجودها الله، الذي يتدخل بصورة مستمرة متواصلة ومباشرة في التاريخ، وفي أفعال البشر(25). وقد استمر هذا الاعتقاد طوال الحقبة الوسطى، وبخاصة القرن: "الثاني عشر" حيث ساد الجمود، والانحطاط الفكري والحضاري، وتم اعتقاد الجميع، بأن العالم، يسير في اتجاه انحداره، وانهياره، إذ أن زمانهم هو: " شيخوخة العالم الذي بلغ من العمر أرذله، أي أنه آخر الزمان، غير أن ما لا ينبغي أن نغفله. هو أن إحساس المؤرخين، وعلماء اللاهوت الوسيطيين بأن زمانهم هو اللحظة الأخيرة، التي يعيشها العالم، رافقه في ذات الوقت شعور، محوره الاعتقاد، بازدهار حضارة الغرب، وتفوقها على حضارة الشرق" (26). فبعد أن تم التسليم، بأن الزمان يتجه اتجاها مسبقا، وأن مستقبله هبة من الله، كما أن الذات البشرية، لا تنفصل عن الأشياء، بل تندرج ضمنها تحت قوة الله الحاضرة الكامنة فيها، والفاعلة لحركتها، والدافعة بها إلى غايتها، على الدوام. بدأ يتسرب في بعض أوساط مثقفي أوروبا، الوعي بضرورة الاهتمام بالمعرفة البشرية، باعتبارها امتدادا منتظما ومتطورًا، ينتظم في مسار زمني خطي متواصل التقدم. والذي ساعد على هذا التوجه الجديد، تضاؤل الآثار العاطفية للملحمة الدينية، بالعودة إلى الثقافات الكلاسيكية القديمة، والميل إلى المقارنة، والنقد والتصحيح، وهي الخطوة الأولى، والإحساس الأولي الظاهر، بقيمة المعالجة الناقدة. وبذلك حدثت العودة بالتاريخ، إلى صورته السابقة. مما ساعد على استعادة الزمان مكانته اللائقة، التي فقدها على أيدي رجال الدين بصفة عامة، و"أوغسطين" على وجه الخصوص، ولم يبق الزمان حكرا على رجال الكنيسة وعلماء اللاهوت (27).

ولا غرو إذن، فقد أحدث القرن "السابع عشر" تعديلات جذرية، لمفهوم الزمان، بفضل أبحاث الفلاسفة، أمثال:

"ديكارت" و"هيجل" و" برجسون"و" سارتر" و"كامو" وغيرهم...، من الذين جنحوا، نحو إيجاد تفسير عقلاني، للظواهر الزمانيّة الطبيعيّة، و الاجتماعيّة وتطورها تطورا منتظما. وكانت غايتهم، في ذلك هي خلق حركة إنسانيّة، متسمة بالثقة في المستقبل، والتي من شأنها رفع لواء النهضة، والبعث الحضاري، والتفاؤل بالتجديد، والتحديث، والإبداع إذ شعروا بأن الزمان: هو الذي يخضعه الإنسان لإرادته، حتى يتسع لكل مطامح ذاته، ومجتمعه، لأن الزمان الطبيعي المعطى وحده، لا يكفي لتشكيل الواقع الحضاري وتاريخه.

وانطلاقا من هذه المعطيات، نجد الزمان على العموم، يمثل زاوية نظر جديدة، في فلسفة "ديكارت" المتسمة بالشموليّة والدقة، في آن واحد، إذ عمد إلى الربط، بين عملية التفكير، وعنصر الزمان، من خلال منطلقين، أولهما هو تحقيق الفكر، من خلال الأزل المطلق، وثانيهما هو كون موضوع التفكير شيئا موجودا، له بداية ونهاية. واستمراره مرهون باستمرار عملية التفكير ذاتها، ولعل هذا التصور القاضي بأن لا تمادي للأشياء، إلا بقدر تمادي التفكير فيها، يبطل في حدود مفهوم الحاضر، المتقطع المركب من لحظات.

ولكنه لا يقر مبدأ الاستمرار إقرارا نهائيا، على أن ذلك يمنع من الانتباه إلى ما فيه من فضل الاعتراف للإنسان باستقلاله عن الأشياء، حتى يقوى على إدراكها، والفعل فيها بواسطة التفكير"(28).

وضمن إطار نظريّة التقدم ، برزت الفلسفة الألمانيّة، وبخاصّة فلسفة " هيجل" ، التي كان لها شأن كبير، في رصد مراحل تطور الوعي، وظهوره، من خلال مسايرتها لمراحل التاريخ، بوصفه محكوما بالعقل، ولعل هذا المنهج "يجد سياقه ومسوغه، في فلسفة غائيّة، للتاريخ، تنساق وراء اكتشاف نشاطه التركيبي، استنادا إلى وجهة نظر، عن مساره ككل، تربط الأحداث برباط واحد، وتميط اللثام عن خيط خفي، يثوي خلف كل الصور والأحداث" (29). تأثر "هيجل" بروح الثورة الفرنسيّة، التي زادت من حماسه، مما جعله يفكر في قيم جديدة، من شأنها إصلاح وتغيير معالم الحياة الأوروبيّة، وبعث الروح فيها من جديد، وقد وجد في الفلسفة، من إصلاح ما لم يجده في الدين، وبخاصة التعبير عن معنى حياة الإنسان، و وجوده ومصيره ومعنى حقيقته، ودوره في التاريخ (30).

يتميّز عامل الزمان عند "برجسون" بالفلسفة التحليليّة النقديّة، المنبثقة من صميم الاهتمام بمفاهيم إدراكية حسية، منبعثة من معطيات فكريّة، مثاليّة، فالزمان لديه، مزيج عجيب يتمثل في حركة دائمة التواصل، تميزه سيولة ليس لها مدى، فهو لا يتحدد بلحظات منفصلة، كما أنه لا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو زمان نفسي، ينطلق المرء من خلاله داخل الشيء، عن طريق البصيرة والحدس، والحياة حسب اعتقاده هي عمليّة:" مستمرّة تطّرد بلا توقف، عملية لا تتجزأ، يتربع عليها بناء ملموس، خلال فترة الحياة القصيرة، التي تسنح له" (31).

كان لمفهوم "برجسون" الفضل، في إعطاء الزمان أبعادا ثرية، تمثلت في تعميق الإحساس بالبعد النفسي، الذي يرتكز في الحاضر، وقد يطلق على هذا الزمان الذي "هو مجال الشعور، والذي يتميّز بالاتصال، والتداخل المستمرين، اسم الديمومة، الذي يرى أننا نقسمها، وأننا نقسمها إلى أجزاء متعاقبة، تتعاقب معها حالاتنا الشعوريّة، متمايزة بعضها عن بعض"(32). أنكر "برجسون" الإيمان بالحقيقة السطحيّة، وأقر بوجود نهر من البواعث والمحركات والدوافع اللامعقولة، حتى أصبح الزمان عنده يعبر عن الماضي والحاضر، داخل "آنية واحدة مركزة" مما جعل هذه النظريّة تنسجم تماما مع تجربة الإبداع الأدبي، لما يشير إليه من نسبية طبيعة التجربة الإنسانيّة، مثل القصة، التي هي عبارة عن خليط من الماضي والحاضر، ولا تستطيع الساعة ضبطها ولكن الفن، يستطيع أن يعكسها، فالفن هوالذي يستطيع أن "يجمد" الزمان في الآنية ويوقف سيولته، ويحتويه بماضيه وحاضره في إطار متماسك"(33) .وانطلاقا من هذه الرؤية، يمكننا أن نستخلص، مدى إدراك "برجسون" لعمليّة تثبيت إدراكنا الحسي للحقيقة المتحركة، بتجميد الخطوط الخارجيّة، التي تحدد الأشياء الملموسة ،فالإدراك الحسي، معناه تجميد الحركة(34).

تعلم "مارسيل بروست" الكثير من محاضرات "برجسون" وبخاصة عن الزمان والذاكرة، التي يسميها هذا الأخير" حدسنا المباشر بالماضي" كما استفاد "بروست" من المكتشفات الجديدة، في علم النفس، وما يتعلق بأهميّة اللاوعي، بالنسبة للإنسان، فأدرك أن مفعول الزمان، في الناس، لم يحظ بعد بتعبير حقيقي على الرغم من أنه أقوى الأمور فعلا في حياتهم، مما جعله يؤلف رواية طويلة معقدة اختار لها هذا العنوان :" بحثا عن الزمان

المفقود"، ضمنها مفهومه حول الزمان، والأحداث العارضة التي تترك أثرا في حياة الناس، إذ تغير مساراتهم تغييرا ملموسا. وتبقى "الذكريات وحدها، هي التي تحمل طابع الأصالة والصدق... تعيد لنا الأشياء بالقدر اللازم، وبمعيار دقيق، يجمع بين الذاكرة، والنسيان، ثم لأنها أخيرا، إذ تجعلنا نمر، مرة أخرى بالإحساس نفسه، في أي أوضاع مغايرة تماما، تحرر هذا الإحساس، من كل ما علق به بصورة طارئة، وتعطينا جوهره، غير المرتبط بزمن، ذلك الجوهر الذي لا يفصح عنه غير جمال الأسلوب" (35). ومن الملاحظ أن "بروست"، عمّق الإحساس بالزمن/ الذكرى، وهو الزمان النفسي، الذي أثبت علم النفس الحديث، كيفية حفظه في مستوى الذاكرة الواعية، أو مستوى اللاوعي.

ولعل أهمية البحث، في عامل آلية الزمان، هي الفكرة المميزة لهذا العصر، فأهم الحركات العلميّة والفكريّة والفلسفيّة والفنية، اتخذت من هذه الفكرة محورا لها. إذ أصبح الزمان هو : موضوع نظريات "أنشطاين" وهو مدار بحوث " برجسون" و" هيدجر"، كما هو حاضر، في أدب "بروست" وجويس" و"مان" و" فرجينيا وولف" و" فولكنر" و "سارتر". إنه القاسم المسترك الذي يجمع بين ممثلي حضارة هذا القرن(36) وفيما يرى "غاستون باشلار" في هذا الحقل أنه : حتى ندرك جيدا الزمان المنفتح أمامنا، يلزمنا أن نعيش وعود المستقبل، بالفكر، ولا بد من إحلال قرار مخطط الحياة، محل الشعور الغامض جدا، والضئيل بماهو معاش. فالمرء يشعر بالوقت بقدر عدد المشاريع"(37).

4.بناء الزمان في الإبداع القصصي :

ولعل إشكالية الإبداع القصصي - عامة - هي إشكاليّة زمنيّة في الجوهر. إذ يعد الزمان شريانا نابضا، من شرايين القصة، فهو الذي يعطي للسرد صفته القصصية، بفضل العلاقة الجوهريّة القائمة بينهما، والمبنيّة أساسا على نظام دقيق، يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكائيّة، إذ يتمتع بأهمية كبيرة، في تحضير الجو النفسي العام، لاستيعاب ظروف القصة، وأبعاد شخصياتها. وقد لا يكتسب عنصر الزمان قيمته الجماليّة، إلا حين يدخل حيز التطبيق، بواسطة ممارسة الفنان العمليّة، فالفنان والأديب " كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه، أو حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه" (38). إذ تبدو حركة التطور الزماني، من خلال الخصائص الإنسانيّة، التي تمتزج سماتها الذاتيّة بفعاليات التطور الإجتماعي والفكري، لأنّ هنالك أحوالاً وعادات تتغيّر يوما بعد يوم، بصفة دائمة مع مسار الزمان. يحرص الواقعيون على تسجيل أحداث تاريخيّة وقعت في حقبة زمنيّة معينة معروفة، بمنتهى الدقة. إلا أن معظم القصص، التي تتمتع بالتجربة الفنيّة العالية، لا تعبأ بالعامل التاريخي في حد ذاته، وبصفة دقيقة. بقدر ما تهتم بالجوانب الإنسانيّة العامة، التي يمكنها أن تحدث في أي زمان ومكان. وقد يُعد التشكيل الزماني أو الصورة الزمانيّة" كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للعمل الأدبي، والبناء الموسيقي للعمل الأدبي، هو الصورة الحسيّة له" (39).

وفي مقابل الزمان الواقعي الخارجي، نجد الزمان النفسي الداخلي ، الذي يمثله " المونولوج"، وتيار الوعي المستخدم في الإبداع الحكائي " بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيّة، والعمليات النفسيّة لديها - دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي - في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات، في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود " (40). ويدخل هذا النمط الزمني ، في عدم الاكتراث بالربط المنطقي، واللامعقول للإنسان، الذي يعجز العقل - أحيانا - أن يعلل تصرفاته وتداعي خواطره.

لجأ كتّاب مختلف الأشكال الحكائيّة، إلى استغلال عدة أساليب فنية حديثة، - لإبراز مقدرتهم الفنية، ومن بين هذه الأساليب، عناصر الاختزال الزمني، وأسلوب الارتداد والإبطاء، والاستباق... وكلها مأخوذة من لغة السينما، لتفي بأغراض عنصر الزمان. ولعل أسلوب " الارتداد" المعروف باسم "فلاش بك" هو أكثر الأساليب شيوعا، حيث يتم بواسطته، التفاعل بين الحاضر والماضي، فتنصهر المسافتان الزمنيتان، في إيقاع واحد. وفي الواقع لقد أصبحت رهافة الإحساس بالزمان، عند القاص "تنمو وتتطور، مما ساعده على مزج هويته، بين اللحظة الآنية، وبين الزمن الماضي، ليجعل من ذلك المزيج، همّا طاغيا على كل ما عداه، ومما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن، في الأشياء تأثيرا دراميا... " (41).

تلاءم أسلوب الارتداد مع القصة، إذ أصبح يعفي القاص من السرد الممل، والاستطراد، كما أتاح له، إمكانيّة

تفسير نتائج الزمن الماضي، المستعاد في ضوء الحاضر. ويرى " آلان روب جرييه" أن "الفيلم والرواية يلتقيان اليوم، في بناء اللحظات والفواصل والمتواليات الزمنية، وهي كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقا، ولا تشابه أزمنة الساعة" (42). كما استخدم " الاستباق " أي " لاحقة" ، لتوقّع ما سيحدث في المستقبل. ولا يهم الكاتبَ الزمانُ في حد ذاته، بقدر ما تهمه دلالته الذاتيّة والإجتماعيّة، التي تخرج بنا من دائرة التصور السكوني للزمان، إلى آفاق مستقبلية جديدة. وإن كان استخدام أسلوب الاستباق الزماني، يمثل رغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجماليّة. ويعد أسلوب " الإبطاء"، من أساليب التشويق، في القصص البوليسيّة، إذ يرتكز فيه القاص، على إبطاء كشف الجريمة، قصد إثارة حب الاستطلاع الغريزي لدى القارئ، إذ يسعى في ذلك، إلى تأجيل الإعلان عن نتيجة الحدث، بصفة متعمّدة، من أجل إعداد نفسية القارئ، لتقبل هذه النتيجة في النهاية.

الإحالات :

1- أفلاطون "محاورات أفلاطون" ترجمة : زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التاليف والترجمة، القاهرة، 1966ص23.

2- انظر عبد الرزاق قسوم "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد" المؤسسة الوطنيّة، الجزائر، 1986، ص 23.

3- عبد الرزاق قسوم "مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد"، المؤسسة الوطنيّة، الجزائر، ج 1، 1985، ص 293.

4- عبد الرزاق قسوم "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد" ص 27

5- أرسطو "فن الشعر" دار الشروق، بيروت، 1971، 23.

6- عبد الرحمان بدوي "شروح على أرسطو " دار الشروق بيروت، 1971، ص 23

7- ابن رشد " فصل المقال" تقديم أبو عمران الشيخ وجلول البدوي، الشركة الوطنيّة، الجزائر، 1982، ص 12.

8- بشير بويجرة محمد "الزمن في الرواية الجزائرية" رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991 ص 12-13

9- انتقلت المدرسة الأفلاطونيّة [التي تفسر العالم تفسيرا رياضيا، ومن تلامذتها إقليدس وبطليموس، والمدرسة المشائية التي تفسره طبيعيا، من تلامذتها الإسكندر الإفروديسي ونامسطيوس] عن طريق الإسكندرية إلى المشرق حيث وجدت المناخ الفكري اللائق، إذ امتزج المنطق اليوناني بالأسلوب الفكري العربي الإسلامي.

10- حسام محي الدين الآلوسي " فلسفة الكندي" و آراء القدامى والمحدثين فيه، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص 20.

11- عبد الرزاق قسوم " مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد" ص 9

12- الفارابي " المدينة الفاضلة ومختارات من كتاب الملة " منشورات الأنيس، الجزائر، 1987، ص 64.

13- المصدر نفسه ص 8

14- محمد كامل الحر "ابن سينا" حياته وآثاره وفلسفته - دار الكتب العلميّة، بيروت ، 1991، ص 63.

15- عبد الحميد حطاب " الغزالي بين الدين والفلسفة " المؤسسة الوطنيّة، الجزائر، 1986، ص 533.

16- المصدر نفسه، 525

17- المصدر نفسه، 525-526

18- المصدر نفسه، 460

19- أبو الوليد محمد ابن رشد " تهافت التهافت " تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1980، ص 218-219.

20- المصدر نفسه، 219-228.

21- عبد الرزاق قسوم " فلسفة الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد" ص289.

22- المصدر نفسه، 180

23- أبو عمران الشيخ " فصل المقال" ص 21.

24ـ سالم يفوت : الزمان التاريخي "ـ من التاريخ الكلي إلى التواريخ الفعلية ـ دار الطليعة، بيروت، 1991، ص 11.
25ـ المصدر نفسه، ص 13
26ـ المصدر نفسه، ص 12
27ـ المصدر نفسه، ص 13-14
28ـ عبد الصمد زايد "مفهوم الزمن ودلالته" ـ في الرواية العربية المعاصرة ـ الدار العربية، تونس، 1988، ص 14.
29ـ سالم يفوت "المرجع السابق" ص 9
30ـ أميرة حلمي مطر "في فلسفة الجمال" من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص 150.
31ـ فرنون هول "موجز تاريخ النقد الأدبي" ترجمة : محمود شكري مصطفى، دار النجاح، بيروت، 1971، ص 160.
32ـ مصطفى غالب "برجسون" دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1982، ص 95.
33ـ محمود طه محمود "القصة في الأدب الانجليزي" دار القومية للطباعة، القاهرة، 1966، ص 161.
34ـ جان برتليمي "بحث في علم الجمال" ترجمة "أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر القاهرة، 1970، ص 526.
35ـ مرسيل بروست "بحثا عن الزمن المفقود" الرؤية الإبداعية ترجمة أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، 1966، ص 90.
36ـ سمير الحاج شاهين "لحظة أبدية" ـ دراسة الزمن في القرن العشرين ـ المؤسسة العربية، بيروت، 1980، 63 ـ 64.
37ـ غاستون باشلار "جدلية الزمان" ترجمة : خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 64.
38ـ عز الدين إسماعيل "الفن والإنسان" دارر القلم، بيروت، 1974، ص 207.
39ـ شايف عكاشة "مقدمة في نظرية الأدب" ج1، ق 2 ديوان المطبوعات، الجزائر، 1990، ص 58.
40ـ روبرت همفري "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص 44.
41ـ بشير بويجرة محمد "الزمن في االرواية الجزائرية" ص 71.
42ـ آلان روب جرييه "نحو رواية جديدة" ص 134.
43ـ Roland Barthes"analyse structurale du recit"
44ـ عبد الملك مرتاض "ألف ليلة وليلة" دار شؤون الثقافة العامة، 1989، 181.
45ـ أ.م. فورستر "أركان القصة" ص 53.

لعبة الزمن، زمن الجد : متى نحن؟

مصدق الجليدي*

أسكت الفكر القومي عن الكلام المباح

وظل ينتظر قدوم الصبّاح

من هناك، من حيث تخرج تلك الكائنات

... البشريّة سباعيّة الأرواح

بعد أن لغا وأزبد وأعياه الصياح

أعياه حتّى اليأس، حتى البحاح.

انحطّ الزمان النظري فجأة وارتطم في المكان... المكان الذي يعاني كلّ يوم ويتفجّر دما ليصير زمانا، تاريخا جديدا واعدا. صدقت نبوءة الشهيد...

***

ماذا حصل دائما؟

لا شيء جديد على الإطلاق سوى أن مسرح العمليات ينقل تباعا على عجلات حديديّة ثقيلة من مكان إلى آخر.

وقاحة الطاغية في كلّ مرّة تفلح في امتطاء معتقدات وأوهام البشر، ينكّل بهم في جوّ احتفالي وطقوسي صارم.

كلّفهم ذلك، في الزمن الفرعوني، تشيد الأهرامات الثقيلة، فبكى من أجل من انسحق منهم فرانسوا فانون وصديقه الشهيد علي شريعتي. وكلّفهم ذلك الفتنة الكبرى وما بعدها خبو مثالهم الأخلاقي الاسمى المتوهّج من نور النبوّة الأخيرة وملكا جبريًا فعضوضا دهورا ودهورا.

ولمّا صدّقوا من ادّعى القضاء على التناقضات الاجتماعيّة والصراعات الطبقيّة في أوربا الشرقيّة كلّفهم ذلك أنظمة شموليّة وعسفا لا مثيل له إلاّ لدى العرب...

وهنا، هناك على ضفاف دجلة والفرات حلم أبناء العروبة بحضارة عربيّة

ماذا أصاب الوعي القومي؟

لماذا كفّ وعينا القومي عن الوعي بذاته وبما يجري حوله؟ أم أن وعي الذآت ليس من مهام من غلبت عليه الإرادويّة؟

هل خضع هذا الوعي أخيرا إلى قاعدة عمل الفكر الفلسفي؟

أي، المجيء المتأخر، كطائر المينارفا وفق التشبيه الهيغلي؟ فأضحى يترقب يوما بعد يوم ويحصي يوما بيوم ما تقوم به المقاومة على أرض المعركة؟

*مثقف وباحث. تونس.

جديدة، حضارة ظُنّ أن تباشيرها ظهرت مع ظهور مئات من العلماء ... بعد أن ظلّ "السدّ العالي" مجرّد حلّ تقني لمشكلة المياه في مصر، أمثلته مازالت مشكوكا فيها، ولم يكن فاتحة حضارة عربيّة جديدة مزدهرة كما كان يظنّ.

أقول، أحلام البشر، في مصر القديمة والجديدة على السواء وفي الجزيرة العربيّة وفي أوروبا الشرقيّة وعلى ضفاف دجلة والفرات عانت تارة من تقدمها على الزمن وتارة من تأخرها عنه. الزّمن الفعّال.

هكذا مصير الفنّ المتفجّر من الروح كذلك. معاناة في قالب الزمن الأرضي الضيّق الذي لا يتّسع لا للأحلام ولا للإبداع. الأسطورة واليوتابيا والإيديولوجيا المستحيلة كملّها تخطئ الزمن الأرضي.

في مصر الفرعونيّة خالف هارون أخاه موسى وتقدّم على الميعاد الذي عيّنه الربّ لبني إسرائيل، بصنع العجل الذهبي، فكانت الفتنة المعروفة والحكم الإلهي عليهم بقتل أنفسهم.

وفي جزيرة العرب المسلمين خالف معاوية ميثاق الأمّة وأحيا وثن القبيلة واستمد شرعية تحطيمه للقاعدة الجديدة، قاعدة الشورى، من رؤيا زعم أنه رآها، ثم ملك رقاب الناس بالسيف وعقولهم بعقيدة الجبر وكانت الفتنة الكبرى في تاريخ الأمّة وكانت شهادة الحسين. أصاب معاوية زمنا أرضيا ولكنّه زمن قديم متخلّف، أحيا عصبيّة منتنة واستغل الإمكانات الروحية الساذجة للأمّة والإمكانات الماديّة التي تراكمت بتضحياتها ووثبتها المفاجئة.

وفي روسيا البلشفيّة أسرع لينين ثمّ ستالين بإرساء قواعد نظام قيل إنه اشتراكي، وذلك قبل أن يثبت النظام الرأسمالي أو لا يثبت تناقضا جذريا داخليا ... وكان الذي حصل...

وفي مصر مرّة أخرى، مصر التي أرادت "قبل الأوان" أن "تلقي بإسرائيل في البحر" أصيب الحلم العربي في كبد نرجسيته.

وحده الفكر البراغماتي يحرص على دقّة مواعيده.

حدث ذلك مثلا مع أمريكا بين الحربين وزمن الحرب الباردة ومع إسرائيل كامب دايفد ومع أوروبا حرب الخليج الثالثة (ما عدا بريطانيا وإسبانيا وإيطاليا).

واليوم كذلك، يحاول "المؤرّخون الجدد" في "إسرائيل" تصحيح الزمن الإسرائيلي بعد أن عميت "بصيرتها" وتحاول مئات الآلاف من طلائع القوى التقدّميّة ومؤسسات المجتمع المدني في بريطانيا وفي أستراليا منع أوروبا وتلك القارّة من أن تخطئ في مواعيدها مع التّاريخ.

أمريكا اليوم تضرب أكبر مثال على مخالفة المواعيد التاريخيّة باستراتيجيتّها الجديدة المتمثّلة في الحرب الوقائيّة.

لا أثر للفاتيكان ولا لنظمه المؤتمر الإسلامي ولا لمجموعة عدم الانحياز ولا للاتحاد الإفريقي على مجرى الأحداث اليوم. لسبب بسيط لكونها تعمل كلّها خارج منظومة الزمن الأرضي. قد تكون تعمل ضمن منظومة الزمن السماوي !من يدري !ربّما!

الزمن على الأرض = قوّة + فهم + إرادة + فعل.

الذي ينقص منظومات الحركة لدى المعارضين لأمريكا الليبراليّة المتوحشة هو بعض من هذه الشروط

- ما ينقص أمريكا اليوم وإسرائيل هو الفهم وإرادة الفهم، الفهم الذي أخذت مكانه الإيديولوجيا الاستعماريّة المقيتة وجشع رأس المال.
- بن لادن ينقصه بعض الفهم كذلك
- أوروبا تنقصها الإرادة وبالتالي الفعل
- الفاتيكان تنقصه القوّة وبالتالي الفعل الفعّال
- والعرب ينقصهم كل شيء ... ولا مانع من البدء...الآن.

الوعي القومي لم يعد يفهم، بل لم يكن يعرف أنه لا يفهم، لا الآن ولا سابقا.

وحدها انتفاضة الأرض المحتلّة تستنفذ زمنا أرضيا بمقاييس تناسب الحصار المضروب عليها من الجيران العرب ومن إسرائيل طبعا.

المقاومة العراقيّة وعت الدّرس الفلسطيني.

في هذه المنطقة من العالم نعيش زمنا تاريخيا أرضيا زائد قيمة سامية: الإنسان. إذن لا يتعلّق الأمر هنا بزمن أرضي حقيقي فحسب بل بزمن كوني.

عدلوا ساعاتكم أيّها الأحرار!

***

أنجز عرب القرون السبع الأولى زمنا متخارجا : تفجّر من طاقة روحيّة لا مثيل لها ظلّ يكابد اللاّمعقول ردحا من الزمن، طبقات كثيفة من الجهل بالطبيعة وبالكون والإنسان ثمّ جرّب أول لقاء له مع العقل، العقل المشتغل على هذا النصّ الفريد والمنشغل به، المتحاور معه، المتأسس عليه تارة، المؤسس له تارة أخرى، كأنه يريد أن يجرّب إمكاناته التأويليّة والتبريريّة والتفسيريّة والبنائيّة. فكانت بداية التخارج ولكنه تخارج ضمن أفق متعال يمثل تجارب "الآن - هنا" يجعلها آيات/ نماذج، وضعيات / مشكلات.

تلا ذلك أولى محاولات صوغ الزمان المتمكّن بالمكان وتمّ نسجه بأشعّة الضوء المنسابة من نماذج ابن الهيثم البصرية الرياضيّة الذي طوّر عمل القوهي وابن سهل وهو واحد من الزّمرة التي كانت تضمّ كمال الدين الفارسي والبيروني وعمر الخيام والكرخي والطوسي وابن الشاطر، مع تباعد في الزمان.

تحولت الطاقة الروحيّة نحو النظر في العالم وفي الطبيعة ولكن لدى عدد محدود من العلماء وبقي العامّة يغذّون روحا ساذجة ويتغذّون من أوهام وأحلام يتلهون ويلهون بالغريب والعجيب من الأخبار والخرافات التي غزت حتى كتب التفسير نفسها لدى ابن كثير وفخر الدين الرازي والطبري... الخ.

أوّل من أمسك بعقله زمنا حقيقا كان في الآن نفسه فيلسوفا ومؤرخا وعالما انسانيا واجتماعيا : عبد الرحمان بن خلدون الذي ختم القرون السبّع الأولى وافتتح الثانية. سبعة قرون من الجهل وانكفاء العقل . العقل ظلّ يستمني ذاته بشروح وشروح على الشروح، ويمنّي أصحابه بزمن سرمديّ زمن غروب طويل، وحدهم أصحاب القصور يشعلون قناديل تنسيهم وحشة الظلام الذي يكتنف الحضارة ويتلهون بالجواري والخمر.

***

24 آذار 1924 : سقوط الخلافة العثمانيّة . سقوط نظام الخلافة

إلى أين نسير؟ هل نقتفي آثار أتاتورك : العلمانيّة؟

هل نؤسس زمنا عربيا خالصا: القوميّة العربيّة؟

هل نقتدي بغالبنا: الليبراليّة؟

هل نلتفت إلى أنفسنا، إلى منحدرنا الاجتماعي البائس وننصرف للعمل لصالح أكبر طبقة، طبقتنا المسحوقة : الماركسيّة العربيّة؟

هل نبحث عن هويتنا من جديد : السلفيّة؟

ليس لدينا خيار. كلّ الخيارات استوت. الاستعمار يدق على الأبواب. بل خلعها. حروب التحرير أولا. بناء الدولة الوطنيّة بعد ذلك، ولكن وفق أيّ نموذج؟

ليس لدينا خيار مرّة أخرى. الديمقراطيّة تقبل على ظهر دبّابة. أيّنا عميل؟ أيّنا وطني؟ اختلطت الأوراق.

تريدون رؤيا صافية. صوّبوا نظركم إلى هناك، إلى هنا... إلى فلسطين، إلى فلسطين الثانية كذلك عدلوا رؤيتكم أيّها الأحرار: تذكّروا معادلة الزمن الكوني.

***

الزمن يتسلل من مرصد عمر الخيّام يدخل حجرة كوارتز فينبض بنبضها الداخلي ثمّ وبما يشبه الطفرة يشكّل ملامح عصر الديجيتال ويهمس في أذن أوّل صاحب نوبل فيزياء عربي بأنه بإمكانه القيام بنقده الذاتي، التراجع لبعض أجزاء من الثانية. إنها المعجزة !

الزمن نفسه هذا الزمن الذي لايقهر، الذي يمضي قدما ولا يلوي على شيء يتوقف ثمّ يتراجع بضع لحظات إلكترونيّة إلى الوراء.

هل بقي من معجزة؟!

لا. لا شيء. لا حتميّة بعد اليوم. لا نهائي بعد اليوم. لا "مقدّس" بعد اليوم ... الحداثة حدثت فعلا. فيزيائيّا، عينيّا. يا لهذا الذهن البليد لا يواكب حتى وعي المادّة.

الطغيان نحت من أقل من مادّة، من وهم نحت. من فكر بدائي. أسطوري. لكن الأسطورة أخضعت شعوبا وأمما، عبدت حجارة لاتقوى حتى على حماية نفسها.

يا لتلاعب هذا الزمان السّاخر ويا لروعته. ينتقل من فضاء وعي إلى آخر. من ساحة الفردوس إلى ساحة من ساحات لندن يعيد ترتيب الأوراق التي خلطتها الإرادات المستندة إلى أسطورة الديجيتال بإرادات نحتت من الوعي الفاضح الهاتك لأستار الشعوذة الاستعماريّة.

***

امرأة ألمانيّة من الذين "إذا رأيتهم تعجبك أجسامهم" تحلّ فجأة في العصر العربي الغيبي (أي، بعد تعارف دام أشهرا على " مقاعد الدراسة" بإحدى جامعات بلادها مع شباب عربي من عائلة مشهورة جداً).

العودة من الزمن الفيورباخي (الاستلاب الديني) أو حتى من الزمن الكانطي (نقد الميتافيزيقا الدوغمائيّة) إلى لحظة سحيقة في الوعي، هذا أمر لا يقدر عليه إلاّ الحب. لكن الرتابة والبلاهة والخواء لدى نسوة ذلك العصر حطّم أسطورة الحبّ وعادت الألمانيّة من حيث أتت ومعها طفلة على طبق طائر إلى لحظة الحاضر. حتى من طريق الحبّ لم تفلح الحداثة في الاستقرار لدينا.

***

في النجف، جموع غاضبة، حانقة، هادرة من أجل ...القبر! ظهر موكب علماء الحوزة. فكّوا الاشتباك مع الجنود القادمين من بلاد الضباب" و"الدم البارد" ليسيلوا دما حارا. بلهجة الواثق قال مقدّم الموكب :
"Imam,no, City,ok!"

يا لهول ما سمعنا! الوطن كلّه يختزل في مقام الإمام وقبّته. سمع الإمام قول من يزعم تمثيله فانتفض غضبا وانشقت الأرض وتشققت السماء. فلا يدري أمن الأرض خرج أم من السّماء نزل، وصاح مدويّا "بل إليّ أنا تعالوا ودعوا ذوات الخدور. أنا الأحرى بأن ألقاكم فأطهّر الجنوب منكم" التفتت الجموع الحاشدة إلى مصدر الصّوت فلم يروا شيئا فاستداروا ناحية المقدّم ونظروا إليه يستفهمونه ويستنطقونه أن يردّد نداء الإمام. فصمت يضرب أخماسه في أسداسه وسكت عن الفتوى. بقي الزمان في الحوزة كالعادة مطلا ينتظر عودة الإمام إلى ما لا نهاية...

***

(سطر فارغ ترحمّا على المثقّف الفلسطيني- الأمريكي إدوارد سعيد)

....

نهاية

***

.... متى نحن؟

الإحالات:

قاموسنا الزماني (تقاطعات الزمان والمكان والإنسان)

1- الزّمان المحض =الرّوح: إقبال/ برغسون
2- المكان المحض= الفضاء الهندسي: ديكارت
3- أزمنة متعددة ومكان واحد: ماركس(الوعي)
4- أماكن متعددة وزمان واحد= الإنسانويّة
5- أزمنة متعددة في أمكنة متعددة = الانتروبولوجيا : ميد/ميلنوفسكي
6- زمان ومكان وإنسان= تاريخ
-زمان وإنسان = تأملات /دعاء/عبادة/فكر.
- مكان وإنسان = عمل (في المادّة)/فن/رياضة
7- المكان المتزمّن= العالم الافتراضي Le Virtuel
8- الزمان المتمكّن = الحساب (الرياضيات): التتالي
9- زمانXمكان = فيزياء
10- مكان Xمكان = كيمياء
11- زمان Xزمان =وجدان/اعتقاد
12- زمان Xزمان Xمكان=ايديولوجيا
13- مكان في مكان X زمان=طبيعة/ حياة
14- زمان Xزمان XمكانXمكان =ثورة/إصلاح/تغيير.
15- زمان X زمان X زمان X..... مكانXمكانXمكانXمكان................=رحمان
16- المكان المتزمّنXالزمان المتمكّن = إنسان
17- -زمان= هوان +زمان = عنفوان
- مكان = عسران + مكان = عمران
18- -زمان X (+زمان) = عدوان
19- -+زمان X (+مكان)= حضارة
20- -زمانX (-مكان) = فناء

دراسات

نظريّة المسرح الملحمي عند النّاقد والفيلسوف والتر بنيامين

عبد الحليم المسعودي

المسرحي العربي نظرا للأدوات التحليليّة التي توفرها هذه النظريّة نفسها. فلكل نظرته للبراشتية ولكل قراءته لبراشت... وتفاعلا مع هذه الإشكاليّة النظريّة سعينا إلى العودة الى الجذور الأولى للنظريّة الملحميّة كما تم الانتباه اليها في سياقها الألماني من خلال تفكير الناقد والفيلسوف الألماني والتر بن يامين.

قليلة هي الكتابات النقديّة المجايلة والمواكبة لنشاط المسرحي الألماني برتولت براشت قبل انتشاره الواسع في أروبا وفي بقية الأوساط المسرحيّة في العالم، خاصّة بعد أن تم اكتشافه في العاصمة باريس في نهاية الخمسينات على إثر تقديم فرقة البرلينر انسومبل (Berliner Ensemble) سلسلة من العروض المسرحيّة على خشبة مسرح الأمم. وانتباه بعض النقاد الحداثيين الى الأهمية الفكريّة والجماليّة، التي يطرحها هذا المسرح البديل وعلى رأسهم الناقد الأدبي رولان بارت(Roland Barthes) الذي ساهم مساهمة جذريّة في التعريف بهذه الثورة المسرحيّة الفكريّة والجماليّة ومن بعده الناقد والباحث الأكاديمي برنار دورت (Bernard Dort) وتوالي الأبحاث حول المسرح البريشتي الى درجة تخصص البعض فيه أو الانتماء اليه كتابة وتصوّرا وإخراجا...

غير أنه داخل السياق الألماني يمكن اعتبار كتابات الناقد والفيلسوف الألماني والتر بن يامين من الكتابات النقديّة والتنظيريّة القليلة الأولى التي عاشرت التجربة البريشتية عن قرب فتأثرت بها وأثرت فيها بشكل متبادل وخفي.

ذلك أن والتر بن يامين خصّ كتابات براشت بمحاولات نقديّة كثيرة لعل أشهرها ما جمع في كتاب "محاولات نقديّة حول برتولت براشت" الذي ترجم للفرنسيّة عام 1969 صادرا عن دار ماسبيرو للنشر. وقد جاءت هذه النصوص النقديّة والنظريّة مركزة على مشروع نظريّة المسرح الملحمي. ولم يقتصر بن يامين على الكتابة حول مسرحيّة براشت فحسب بل اعتنى عناية خاصة بدراسة انتاج براشت الشعري علاوة على محاورته شخصيا وهي محاورة تتنزل ضمن باب الجدل الفكري حول موقفه من الكتابة الإبداعيّة وعلاقتها بالجدل الإيديولوجي القائم في ذلك الوقت.

ومن أهم هذه النصوص النقديّة والنظريّة التي كتبها بن يامين حول مسرح

لقد أثرت النظريّة الملحمية التي جاء بها المخرج والكاتب الألماني برتولت براشت (Bertolt Brecht) تأثيرا واسع النطاق في المسرح العربي في منتصف الستينات كتابة وإخراجا وتنظيرا ونقدا.

وكيفما كانت كل تجربة مسرحيّة في العالم العربي في علاقتها بالنظريّة البريشتية وإدراك آفاقها وحدودها الا أن البريشتية سمحت للمسرحيين العرب باختلاف اهتماماتهم ومشاربهم بطرح أسئلة في غاية الأهميّة من خلال الممارسة المسرحيّة على ضوء ما وصل من هذه النظريّة حتى لقد باتت البريشتيّة نظريّة صالحة للتجريب

براشت هو نص المحاولة النقدية المعنون بسؤال " ماهو المسرح الملحمي؟" والذي كتبه والتر بن يامين في نسخته الأخيرة عام 1939باعتبار أن النص قد نشر لأول مرة في مجلة " ماس أونت فارت" النقديّة الصادرة في برلين. ويعد نص "ماهو المسرح الملحمي" من النصوص المنارات التي تضيء بشكل ذكي واختزالي الأطروحة البريشتسة بخصوص نظرية المسرح الملحمي الثائرة على التقاليد المسرحيّة الكلاسيكيّة والمتمثّلة فيما يسميه براشت بالمسرح الأرسطوطاليسي. وقد كان نص هذه المحاولة النظريّة ثمرة ناضجة للعلاقة المتينة التي كانت تربط بين يامين ببرتولت براشت خاصة أثناء إقامة الفيلسوف في صيف 1938 في منزل براشت أثناء منفاه الدنماركي، وهي الفترة التي كان بن يامين منكبا فيها على دراسة أعمال الشاعر الفرنسي شارل بودلير. وقد نشر هذا النص في كتاب "محاولات نقدية حول برتولت براشت" بنسختيه الأولى التي تعود مسودتها الى عام 1931 والنسخة الثانية والأخيرة التي تعود الى عام 1939. وقد ترجمها الى الفرنسيّة لأول مرّة بول لافو عام 1969، ثم أعاد ترجمة النص (الذي اعتمدناه في ترجمتنا العربيّة) الباحث والمترجم راينر رو شليتز ضمن أعمال والتر بن يامين الصادرة عام 2000 عن دار غاليمار.

أهميّة هذا النص تكمن في كونه نصّا خادما لأفكار براشت في مجال المسرح باعتباره يقدّم نظريّة المسرح الملحمي كبرنامج بياني تجريبي يتشكّل من ثمانية عتبات رئيسيّة تستدرج كل عتبة عتبة أخرى في شكل درج صاعد يبدؤه بن يامين حسب ترتيب بنيوي يستهلّه بطبيعة التلقي عند الجمهور وبوضعيته ازاء الفرجة الملحميّة في تباينها مع الفرجة التقليديّة التي يمثلها المسرح الكلاسيكي والرومنطيقي ثم يستدرج عتبة التلقي لمسألة المضمون التيمي" الذي تحويه "خرافة" المسرحيّة الملحميّة لينتقل بن يامين للكشف على العمود الفقري الذي تنبني عليه هذه الخرافة الملحميّة بل مساهمتها في إجلاء حضور البطل الملحمي أو البطل اللاتراجيدي، ثم الكشف عن الآلية التي يتم بها تحقيق نجاعة اداء البطل اللاتراجيدي هذا للدلالة المطلوبة وهي المتمثلة في قابليّة تقطيع أفعاله الى وضعيات متتالية تتحقق من خلالها حالة " التغريب". وهي حالة لا تتمّ إلا عند إدراك عتبة الكشف عن القواعد الديناميكيّة المؤسسة لمفهوم الحضور من خلال اداء الممثل وتحديدا تفكيك حركاته الدالة التي يحددها براشت نفسه فيما يسميه بـ " الجاستون" أو المجال الحركي في أرغونه الصغير... وبتحقيق هذه المرتبة من التحليل بخصوصيّة آلية التغريب ينتقل بن يامين لإجلاء العلاقة التبادليّة بين الممثلين والجمهور الذي تحققه المسرحيّة التعليميّة من كسر لأحد الأركان الرئيسيّة للمسرح الأرسطو طاليسي والمتمثلة في حالة التماهي التي يمكن للجمهور أن يكون تحت سلطتها على حساب تفكيره الواعي في الأحداث الماثلة أمامه وهو الأمر الذي يتحمل فيه الممثل المسؤوليّة الكبرى من خلال طريقة أدائه. ويدقق والتر بن يامين في هذا المجال في الفرق بين المسرح الملحمي . والمسرحيّة التعليميّة كلحظة من لحظاته الفارقة. ثم يركّز بعد ذلك على دور الممثل في أدائه للدلالة الملحميّة المنقطعة مع التماهي ومسؤوليّته في قدرته على الكشف المتواصل للوضعيات والحالات التي يقوم بأدائها وكذلك مسؤوليته في إدراك الرسالة الفنية والسياسيّة التي يقدمها بالإتفاق الضمني مع الاخراج ولعله بهذا التحديد لدور الممثل في أداء وتبليغ خطاب المسرحيّة الملحميّة والتعليميّة يصل بن يامين للحديث عن العتبة الأخيرة في تفسيره لنظرية المسرح الملحمي في محطتها المادية الاجرائيّة، إذ يعتبر بأن هدف المسرح الملحمي لا يتحدد بسهولة الا انطلاقا من الركح باعتباره المآل المحسوس للدراما الملحميّة. هذا الركح الذي يجب أن ينهض من ركامات قوانين المسرح الدرامي الآفل وان يصعد شامخا ليتحول الى مصطبة تعلو على الحواجز المفتعلة لخندق الاركسترا التي كانت تفصل بين الجمهور والفرجة وتغرق المتلقي في أعمال من الوهم والخدر الذي لا قرار له.

"الجمهور المسترخي" "الخرافة"، " البطل اللاتراجيدي" "الانقطاع"، " ذكر الحركات"، " المسرحيّة التعليميّة"، "الممثل"، "المسرح فوق المصطبة" تلك هي العناوين العتبات الثمانية التي انشأها والتر بن يامين لتحديد أو للاجابة عن سؤال " ماهو المسرح الملحمي ؟" عبر هذا البرنامج التجريبي الذي توخّى فيه المفكر الحرية الذاتيّة في التفسير والتأويل.

***

ان علاقة والتر بن يامين بالكتابة والتفكير في المسرح سابقة عن اهتمامه بمسرح برتولت براشت ذلك أن اهتمامه بالمسرح يعود إلى عام 1925 حين أنجز بحثا أكاديميا حول

"أصول الدراما الباروكية الألمانية" لنيل شهادة التأهيل من احدى الجامعات الألمانية بعد أن أنجز أطروحة دكتوراه حول النقد الفني زمن الرومنطيقية.

ولعل اهتمامه بالدراما الباروكية الألمانية يعود الى ذلك التقليد الفلسفي الألماني المتعلق بالجماليات والذي دشنه ليسنغ وطوّره شبنهاور وغوته وشيلروأعاد فتح جدله الفيلسوف فريدريش نيتشه حول ميلاد المأساة.

لكن والتر بن يامين اهتم اهتماما خاصا بجنس الدراما الألمانية والتي عرفت بـ"تراور شبيل" في مبلادها وتحولاتها اللغوية والشعرية وعلاقاتها الخفية مع جنس التراجيديا كما حدد الفوارق الخفية التي تفصل بين جنس "التراجيديا" و"التراور شبيل" في علاقتها بمفهوم البطل وبمفهوم التاريخ. كما أن هذا الاهتمام بالمسرح وبالكتابة الدرامية تحديدا كان حاضرا في اهتمامات بنيامين الفيلولوجية الأولى خاصة في دراسته حول "اللغة عامة واللغة البشرية" ويبقى الهاجس المسرحي عند بنيامين هاجسا أساسيا يستعين به بطريقة استعارية لتوضيح ومعاضدة مجمل تفكيره النقدي متعدد المواضيع والاهتمامات.

ان تجليات الاهتمام المسرحي في كتابات بنيامين جاءت كما يشير الى ذلك الباحث فيليب افرنيل بمثابة "الخيط الأحمر" الذي يخترق معظم كتاباته النقدية والفلسفية وكأنه بذلك يؤسس لمسرح للأفكار باعتبار قدرته التأملية الخارقة وانتباهه الاستثنائي للتفاصيل والجزئيات التي عادة ما يهملها الفلاسفة والنقاد. ولقد أولى والتر بن يامين عناية خاصة بالنقد وبالمسؤولية النقدية بعد ما خبا ألق النقد الألماني الذي كان يمثله الناقد كارل كراوس (Karl Kraus) من خلال نشريته الشهيرة "المشعل" والذي يعتبره بن يامين "ناقدا كونيا". فالنقد عند بن يامين انتباه خاص لسيرورة التاريخ لا في معناه التراكمي بل فيما يمثله هذا التراكمي من انقطاعات خفية قد تبشر دائما بالثورات أو تنذر بالكوارث والويلات. وهو الانتباه الذي عمل بنيامين على تملكه كأداة للفهم والنقد طوال حياته الفكرية والفلسفية.

واستقام له ذلك عندما أصبح هذا الانتباه عنده عبارة عن فيض أو إشراقات وهو اشراق ذهني ينفذ من خلاله الى الاشكاليات العويصة والمحرجة فيتجاوز صعوبتها المبهمة بترسيخ حروفها على المحك والتفسير بما يفتح قابليتها على توليد باب الجدل الأبدي.. ان مسؤولية النقد من أولويات تفكير بنيامين حتى واذ اعتبر هذه القدرات الادراكية الحدسية من باب "الاشراق المدنس" وهي مسؤولية نابعة من وعيه العميق بضرورة الانخراط في التجربة التاريخية الأصيلة في تراكماتها وانقطاعاتها وليس هذا "الاشراق المدنس" عنده إلا تخلص العمل النقدي من كل مثالية موروثة والحذر الدائم من كل مطب ميتافيزيقي مضلل.. النقد عنده هو تجربة التمرين تلو التمرين على الموضوع قصد تنقيته من كل شوائب المقولات الجاهزة المرافقة التي تشكل عنده "الهالة" التي تضلل حقيقة الموضوع المنقود. ولأنه لا يمكن حصر اهتمامات بنيامين النقدية فالأساسي عنده أن النقد يظل دائما تلك الملكة وذلك النشاط القادر على ادراك شمولية الانتاج الرمزي في ثالوثه اللامنفصم الأخلاقي والسياسي والجمالي.

تعرّف والتر بن يامين على بورتولد براشت عام 1924 عن طريق صديقة مشتركة هي آسيا لاسيس (Asja Lacis) المخرجة المسرحية الروسية التي عملت عند براشت صحبة زوجها الكاتب المسرحي الألماني برنهارت رايش (Bernhard Reich) عند اقامة براشت في برلين. ولقد أثّرت هذه الروسية التي شهدت ثورة أكتوبر مثل برتولد براشت. فتوطدت العلاقة بينهما الى صداقة حميمة وعلاقة تنافذ فكري حافظ في اطاره كل واحد على خصوصيته واهتمامه، وكانت ثمرة هذا اللقاء بينهما في المرحلة البرلينية التعاون في انتاج العديد من البرامج الاذاعية لمدّة أربعة أعوام أي الى عام 1933 الى جانب انشغال بن يامين في دراسة أشعار براشت وانجاز تعليقاته النقدية الشهيرة. وبعد سفره الى باريس يعود بن يامين مرة ثانية ليلتقي ببراشت في منفاه الدانماركي في منطقة سفوندبرغ ويستقر في منزله الذي يسميه براشت بالسيبيريا الدانماركية ليعكف على كتابة مجموعة من الدراسات حول مسرح براشت.الى جانب انكبابه على كتابة محاولته النظرية الشهيرة العمل الفني زمن الاستنساخ الصناعي" والتي نضجت على ضوء الجدل الفكري بينه وبين براشت حيث يعتبر والتر بنيامين ان هذه الفترة هي مرحلة نقدية جديدة أكثر صرامة ونضجا وهي بالنسبة اليه مرحلة القطيعة مع النظرة الحنينية والسذاجة الترقيعية، أي نهاية المرحلة الرومنطيقية في تفكيره النقدي ولعلها الفترة التي

أعاد فيها بنيامين كتابة محاولته "ماهو المسرح الملحمي؟" والتي تتجلى فيها قدرة بنيامين على التكيّف الصارم والنّزوع الى الكتابة كبرنامج وتجريب (البرنامجيّة والتجريبيّة) والالتزام بتحديدات مفاهيميّة صارمة ومقارنات استعاريّة لا يمكن إلا أن تكون من إيحاءات براشت في أسلوبه التنظيري. وهو ما نلمسه مثلا في الاستشهاد براقص البالي أو الاستشهاد بتقنية السينما في تفسير بعض الجوانب النظريّة الملحميّة عند براشت. هذا الأسلوب الذي عبّر عنه بنيامين نفسه نهاية أسلوب فلسفة قديمة غارقة في الطبيعة.

لقد كان برتولد براشت في حاجة ماسة لطرف آخر يجادله ويقاسمه همومه الفكريّة والنظريّة بل في أمس الحاجة لمن يعاضد تفكيره المسرحي وعلى رأسها النظريّة الملحميّة. ففي الفترة الدنماركية يجد نفسه وحيدا أعزل في ذلك المنفى المفروض عليه. وحاجته للآخر جعلته يستنجد بأصدقائه مثل الناقد كارل كورش (Karl Korsch)الذي دعاه براشت لما بينهما من تجاذب إيديولوجي والذي كان يلقبه بأستاذه في الماركسيّة الى الاستفادة من مكتبته الخاصة لاكمال أبحاثه حول الماركسية. وفي إطار هذه الحاجة الداخليّة عند براشت كان حضور والتر بنيامين في هذا المنفى الدنماركي في غاية الأهمية بالنسبة للرجلين.

فكتابة والتر بنيامين لنظريته الشهيرة "العمل الفني زمن الاستنساخ الصناعي" نضجت أفكارها في ظل هذه العلاقة الجداليّة التي يقيمها بنيامين مع براشت. وبالمقابل فإن هذا الأخير يعترف بفضل بنيامين على توجيه كتاباته خاصة وأنه في تلك الفترة كان براشت منهمكا في كتابة نصه الروائي "شؤون السيد يوليوس قيصر" والذي تأثر فيه كثيرا بأطروحات بنيامين حول مفهومه للتاريخ. كما يشير الى ذلك براشت نفسه في "كنّش أعماله".

***

ان علاقة بنيامين ببرتولد براشت ليست مجرد صداقة حميمة أو مجرّد علاقة فكريّة محكومة بتماس التلاقي والاختلاف بل هي مرحلة أساسيّة في بناء مسيرة بنيامين الفكريّة والفلسفيّة والتي يمكن تقسيمها الى ثلاث مراحل فكرية كبرى رغم تنوع هذه المسيرة وانفجارها الظاهر الذي يغيّب للوهلة الأولى بلورة نسق فكري متكامل.

فالمرحلة الأولى وهي مرحلة البدايات التي عقبت فترة اعداد بنيامين لأطروحته الأكاديميّة المتعلقة بالتفكير بأصول الدراما الباروكية الألمانيّة. وهي فترة الانصهار الميتافيزيقي أو الانغلاق داخل نظرة ميتولوجيّة لعالم يتحرر كطبيعة محضة.

في حين تتلخص المرحلة الثانية في العلاقة الفكريّة بينه وبين مؤسسي ما يعرف الآن "بمدرسة فرنكفورت" خاصة علاقته بماكس هور خايمر (M.Horkheimer) وتويودور ادورنو (T.W. Adorno) من خلال مشاركته الخارجيّة في مشروع الأبحاث لمعهد البحوث الاجتماعيّة. وهي علاقة التردد الفكري عند بنيامين المناشد للحرية الفكرية خارج التعاليم والانضباط المقولي كما أنّها علاقة تقف عنده بين الحاجة المادية أي ضرورة العيش من كتاباته وبين عدم ارتياحه للمنظومة الاجرائيّة عند رؤية أصحاب هذه المدرسة للعالم والأشياء والتي تتلخّص عنده بمرحلة مجابهة معضلات فكريّة وفلسفيّة منغلقة حول مفهوم الحريّة خارج أو بدون مفهوم للتاريخ.

في حين تشكل علاقة بنيامين ببرتولد براشت المرحلة الثالثة والأكثر أهميّة في مسيرة انشغاله الفكري. وهي مرحلة شحذ الملكة النقديّة عنده واجتهاده في بناء استراتيجيّة فلسفيّة تقوم على التجاوز الجدلي للاشكاليات المطروحة دون الانقياد المطلق لأفكار براشت المادية والراديكاليّة.

"ماهو المسرح الملحمي؟"

نص والتر بن يامين

ترجمة عبد الحليم المسعودي

(I)

"لا شيء أجمل من التمدد على أريكة وقراءة رواية".

هكذا نقرأ عند مؤلف ملحمي من القرن الماضي. وهو ما يعني مدى درجة الاسترخاء التي يمكن لقارئ عمل سردي ان يبلغها. ولعلنا اعتدنا وبشكل عكسي تقريبا أن ترتسم لدينا صورة ذاك الذي يشاهد عرضا دراميا فنفكر اذن في شخص متحفز بكامل قوى أليافه العصبيّة وهو يتابع تشكّل أحداث العقدة المسرحيّة أمامه.

ان مفهوم المسرح الملحمي (الذي بلوره براشت كمنظر من خلال ممارسته للكتابة) يدل قبل كل شيء على أن هذا المسرح يستوجب جمهورا مسترخيا يتابع العقدة المسرحيّة بكل ارتياح.

والأكيد أن يكون هذا المتفرج بصيغته الجماعيّة وهو ما يميّزه عن القارئ المتوحّد مع نصه. وأكثر من ذلك تحديدا، فإن هذا المتفرج، وبقدر ماهو جماعي، فإنه عادة ما يكون محمولا على رد الفعل بشكل فوري. ولكن ردة الفعل هذه حسب براشت يجب أن تكون نتيجة لتفكير وبالتالي ردة فعل رصينة. وفي كلمة واحدة ردة فعل أشخاص مهتمين حيث أن ذلك يعد بمثابة الموضوع المضعّف والمرتهن لديهم.

فالأحداث قبل كل شيء عليها أن تكون بالشكل الذي يستطيع الجمهور مراقبة مفاصلها الحاسمة من خلال تجربته الخاصة. ثم بعد ذلك الاخراج الذي يجب أن تكون أدواته مكشوفة (فبنية كهذه تتعارض بشكل مطلق مع "البساطة" انها في الحقيقة تفترض من لدن المخرج الكثير من الحدس الفني ومن الذكاء)

ان المسرح الملحمي يتوجّه لمتفرّجين مهتمين "لا يفكرون بدون عقل". ولا ينسى براشت الجماهير التي عادة ما يتناسب اللجوء الشرطي للفكر عندها، وبشكل مؤكد، لهذا النوع من المقولات.

ان الجهد الذي يدّخره براشت ليجعل من جمهوره مهتما بالمسرح وبصفة حاذقة، ولكن دون سبيل الثقافة المحضة والبسيطة، يترجم في الواقع عن ارادة سياسيّة.

(II)

الحبكة

ان هدف المسرح الملحمي هو "نزع كل موضوع اثاره شعورية عن الخشبة" فعقدة (درامية) قديمة تكون أكثر نجاعة من عقدة مستحدثة. ولقد تساءل براشت حول ما إذا كان واجبا توفر معرفة سابقة بالأحداث المعروضة عبر المسرح الملحمي. ذلك ان علاقة المسرح الملحمي بالعقدة لشبيهة المقارنة بعلاقة استاذ الرقص في الباليه بتلميذه، حيث أن مهمة هذا الاستاذ الأولى تكمن في فك المفاصل الحركية لتلميذه الى حدود الممكن.

(والمسرح الصيني يجري عمله بالفعل بهذه الطريقة. وقد حدد براشت في نصه "جدار الصين الرابع" فضل هذا المسرح عليه).

وإذا كان على المسرح ان يتناول فصولا معروفة" فإن الأحداث التاريخيّة ستكون أكثر ملاءمة". ذلك أن البعد الملحمي الذي تمنحه طريقة الأداء واليافطات والشواهد التفسيريّة يهدف الى تنقية هذه الدرامية من كل اثارة وصفة شعوريّة.

هكذا يعالج براشت حياة غاليلي(1) في مسرحيته الأخيرة. فغاليلي قد تمّ تقديمه خاصة كمعلم كبير. فهو لا يعلّم فقط فيزياء جديدة ولكن يعلّمها بطريقة جديدة أيضا. فالتجربة بين يديه لا تظل استكشافا علميا بل كذلك استكشافا بيداغوجيا.

ان هذه المسرحيّة لا تؤكد أساسا تراجع غاليلي، بل يجب بالأحرى البحث عن الحدث الملحمي الحقيقي فيما يخبرنا به تعليق اللوحة ما قبل الأخيرة وهو : "1633 ـ1642 سجين محكمة التفتيش. غاليلي يواصل حتى مماته أبحاثه العلميّة. وينجح في تهريب أعماله الأساسيّة خلسة من إيطاليا." ان هذا المسرح ينشئ مع الزمن علاقة مختلفة عن تلك التي يقيمها المسرح التراجيدي. ولأن الانتظار محمول على انفراج العقدة أكثر منه على تفاصيل الأحداث فإن هذا المسرح يستطيع أن يمسح أكثر الفترات الزمنية طولا. (ولقد كان هذا الأمر ممكنا في مسرح الأسرار القروسطي. ان دراماتورجيا "أوديب الملك" (2) أو "البطة البرية" (3) تمثل القطب المعارض لهذه الدراماتورجيا الملحميّة.)

(III)

البطل اللاتراجيدي

في فرنسا ، يخصص الركح الكلاسيكي من بين الممثلين للشخصيات ذات المكانة المرموقة مقاعد وثيرة. كان ذلك يمثل في أعيننا استعمالا في غير محله. ولم تكن هذه العادة أقل لياقة في" التصور الدرامي" الذي عودنا به هذا المسرح. كأن يلحق بالأحداث التي تجري فوق الركح ثالثا غريبا لهؤلاء . والذي كان يؤدي دور الملاحظ اليقظ. أو دور "المفكر" ولقد فكر براشت بشيء على هذه الشاكلة العديد من المرات. وبإمكاننا الذهاب أكثر والقول بأن براشت حاول أن يجعل من البطل الدرامي مفكرا أو

حكيما.ولعله انطلاقا من هنالك يمكن تعريف الصفة الملحميّة لمسرحه. ولم يتم الدفع بهذه المحاولة الى أقصاها الا مع شخصيّة "غالي غاي" الحمّال. فغالي غاي بطل مسرحيّة "رجل برجل" (4) ليس الا ذلك المسرح مسرح التناقضات الذي يشكل مجتمعنا.

وفي ذهن براشت لم يكن ربما من الجرأة اعتبار الحكيم مثل المسرح الأكثر اكتمالا حيث تلعب جدليّة هذا المجتمع كرهان. ومهما يكن من أمر فإن غالي غاي هو بمثابة الحكيم. والحال أن أفلاطون سبق له وأن أدرك الصفة اللادرامية للإنسان الأكثر اكتمالا أي للحكيم ففي حواراته قاده هذا الإنسان الى عتبة الدراما، وفي "الفيدون " (5) قاده الى عتبة السر (نسبة لمسرح الأسرار) والآلام (نسبة لآلام السيد المسيح) ومسيح القرون الوسطى كما يعلمنا أياه آباء الكنيسة يمثل أيضا الحكيم والبطل اللاتراجيدي بامتياز. لكن الدراما الدنيويّة المدنسة في الغرب لم تنقطع قط، كما الغرب نفسه، في البحث عن البطل اللاتراجيدي. فالدراما التي كانت دائما في خلاف مع منظريها، قد تميّزت بصفة متجددة عن الشكل الأصيل الذي يمثله الشكل الإغريقي للتراجيدي. فهذه الطريقة المهمة والسيئة الوضوح (لنسلم بأن ثمة صورة لتقليد ما) والتي تمر منذ القرون الوسطى عبر الشاعرة هروشيفا (6)(Hroshiva) وعبر مسرح الأسرارالى العصر الباروكي من خلال غريفيوس (7) (Gryphieus) وكالديرون (8) (Calderon). وبالإمكان التعرف عليها فيما بعد عند لانس(Lenz) وغراب(10)(Grabbe) وحديثا عند ستراندبارغ (Strindberg)فإن بعض الفصول المسرحيّة عند شكسبير تنتصب مثل المعالم على حافة هذه الطريق وان غوتة (Goethe)قد تقاطع معها في مسرحية"فاوست الثاني" انها طريق أوروبية. لكنها أيضا طريق ألمانيّة. أو اذا كان باستطاعتنا الحديث عن طريق وليس بالأحرى عن درب ضيّق للتهريب أو ممر خفيّ جاء من خلاله الينا هذا الإرث، ارث الدراما القروسطية والباروكية، فإن هذا المسلك الوعر المدغل والمهمل بالتأكيد يظهر اليوم في كتابات براشت الدرامية.

(IV)

الانقطاع

بمسرحه الملحمي يعارض براشت المسرح الدرامي في معناه الضيّق الذي يلور أرسطو نظريته. ومن أجل ذلك يقدّم براشت هذه الدراماتورجيا الملائمة كدراماتورجيا لا أرسطوطاليسية تماما مثل ريمان(11) (Riemann) الذي ابتكر هندسة لا اقليدية. وهذا القياس يبيّن تماما ان الأمر ليس تزاحما بين مختلف الأشكال الركحية. لقد شطب ريمان مصادرة المتوازيات. والشيء الذي اختفى في الدراماتورجيا البريشتيّة هو الكاثارسيس الأرسطوطاليسي ، وتطهير العواطف عبر التماثل مع المصير الفاجع للبطل. أما بخصوص مصلحة استرخاء الجمهور الذي تتوجه اليه عروض المسرح الملحمي فإن الذي يميّز هذا المسرح كونه لا يعوّل أبدا على قدرة المتفرّجين على التماثل.

ان فن المسرح الملحمي يكمن في اثارة الاستغراب بدلا عن التماثل. ولنجرأ على استعمال هذه الصيغة، فعوض التماثل مع البطل على الجمهور ان يتعلم كيفيّة الاستغراب من الظروف الاجتماعيّة التي تطوّر داخلها هذا البطل. على المسرح الملحمي حسب براشت، أن يستعرض وضعيات أكثر من أن يطوّر حبكا دراميّة. غير أن الاستعراض لا يعني هنا اعادة البناء بالمعنى الذي يراه المنظرون الطبيعيون.. انه بالأحرى اعادة اكتشاف الوضعيات (وبالإمكان القول كذلك : خلق تأثير تغريبي). ان اكتشاف التغريب في هذه الوضعيات يتم بواسطة انقطاع تلاحق الأحداث. والمثال الأكثر بساطة هو مشهد عائلي حين يدخل شخص غريب فجأة. المرأة تهم بأخذ تمثال برونزي صغير لترميه في اتجاه الطفلة، الأب بصدد فتح النافذة لينادي عون الشرطة في تلك اللحظة يظهر الغريب عند الباب. إنها"لوحة" كما درج على وصف ذلك عام 1900 بمعنى آخر يجد الرجل الغريب نفسه يواجه الوضعيّة التاليّة وجوه مشدوهة، نافذة مفتوحة، وأثاث متلف. والحال أنه توجد نظرة تتوفر من خلالها المشاهد الأكثر عادية للحياة البورجوازيّة على نفس الهيئة.

(V)

ذكر الحركات

"ان تأثير كل جملة يتمّ ارتقابه والكشف عنه. وان هذا الارتقاب يتم الى حين توصل الجمهور لوضع هذه الجمل في الميزان" هكذا نقرأ عند براشت في إحدى قصائده التعليميّة حول الدراماتورجيا. وباختصار فإننا هنا قطعنا

خيط اللعب. ومن زاوية نظر أكثر اتساعا يمكن الاستذكار هنا بأن الانقطاع أو القطع هو احدى الإجراءات الجوهريّة لكل عمليّة صياغة للشكل. ويتم اجراء هذه العمليّة أيضا خارج مجال الفن ولكي نضرب مثالا واحدا على ذلك فإن هذه العملية أساس وجوهر كل استشهاد وذكر. فذكر نص ما، يفترض أن يتم انتزاعه من سياقه. وندرك منذ ذلك الحين وبشكل واضح بأن المسرح الملحمي المؤسس على القطع يتناسب مع الذكر والاستشهاد النصي في معنى مميز فإذا كانت هذه النصوص مستجيبة لكي تذكر ويستشهد بها فليس ذلك بالأمر الغريب ولكن الأمر ينطبق أيضا على الحركات التي لها مكانتها في مجرى اللعب المسرحي.

يؤكد براشت على وجوب "العمل على أن تكون الحركات بارزة الذكر" وهذا العمل هو احدى المساهمات الأساسيّة في المسرح الملحمي. وعلى الممثل أن يكون قادرا على خلق مساحات بين الحركات تماما مثل ما يفعل عامل الطباعة الذي يبرز الكلمات بالمباعدة الفضائيّة بينها. وهذا الأمر يمكن بلوغه خصوصا من خلال عمل الممثل ذاته حين يشير الى حركته الذاتيّة فوق الركح. وهو ما يمكن أن نراه في مسرحية "نهاية سعيدة" عند الممثلة "نيهار" (Neher) المتقمصة لدور رقيبة عسكرية في جيش الخلاص حين تحاول نصرنة البعض فتغني في خمارة بحارين أغنية أكثر ملاءمة من تلك الأغاني التي تؤدى في الكنيسة، وكيف أنها تشير للأغنية والحركة التي كانت تؤدى بها هذه الأغنية أمام تجمع لجيش الخلاص.

والأمر كذلك ينطبق على مسرحيّة "القرار" (12) فليس ما يعرض على الخشبة فقط العلاقة بين الشيوعيين في محكمة الحزب ولكن كذلك سلسلة من حركات الرفيق الذي يشتكون منه وذلك عن طريق اللعب. ان ما يعدّ وسيلة فنية أكثر نفاذا في المسرح الملحمي بشكل عام يصبح واحدا من الأهداف الأكثر آنية في المسرحيّة التعليميّة بشكل خاص. من جهة أخرى فإن المسرح الملحمي في خلاصته مسرح حركي ما دمنا نحصل على مزيد من الحركات حينما نقطع عادة عمل الشخصية أثناء نشاطها.

(VI)

المسرحيّة التعليميّة

وفي كل حال، فالمسرح التعليمي يتوجه للمثلين كما يتوجه للجمهور. فالمسرحيّة التعليميّة تعد حالة خاصة باعتبار أن التقشف الكبير الذي عليه جهازها بإمكانه أن يبسط وأن يقترح السمة التبادلية بين الجمهور والممثلين وبين الممثلين وبين الجمهور. فكل متفرج بإمكانه الدخول في دائرة اللعب خاصة وأنّه من السهل في الواقع أداء دور "المعلم" أكثر من أداء دور "البطل". ففي النسخة الأولى لمسرحيّة "طيران لندبارغ" (13) التي نشرت في احدى المجلات فإن الطيّار لا يزال منظورا اليه كبطل في هذه المسرحيّة التي كتبت من أجل تمجيده. وبالمغزى الدلالي فإن النسخة الثانية لهذه المسرحيّة ناتجة عن اصلاح ذاتي قام به براشت ..ومن أجل أن لا تكون هذه المسرحيّة موضوعا لموجة الحماس التي اكتسحت القارتين أثناء الأيام التي عقبت عبور المحيط ولأن المسرحيّة لا تخلو من إثارة، فإن هذا التأثير قد تبخر في مسرحية "طيران آل لندبارغ" حين اجتهد براشت في تفكيك شبح هذا "المعيش" ليستخرج منه ألوان "التجربة". وهي تجربة لا يمكن استخراجها الا من خلال عمل الطيار وليس من خلال تهييجه واثارة الجمهور، بل يجب أن يتم تمرير هذه التجربة الى آل لندبارغ.

عندما التحق توماس ادوارد لورانس(14) مؤلف كتاب "أعمدة الحكمة، السبع" بسلاح الجو الملكي البريطاني كتب لروبار غرافس (15)(Robert Graves) بأن هذه الخطورة تعني بالنسبة للإنسان اليوم ما كانت تعنيه بالنسبة لانسان القرون الوسطى حين يلتحق بإحدى الأديرة. ولعل هذا القول يعيد لنا النزوع الذهني الذي يميّز في الوقت نفسه مسرحيّة "طيران لندبارغ" والمسرحيات التعليميّة اللاحقة فثمة صرامة اكليروسيّة تم تسخيرها لتعليم تقنية حديثة نجدها هنا متعلقة بالطيران ثم فيما بعد بخصوص الصراع الطبقي. فقد تم في مسرحيّة "الأم" بلورة هذا الاستعمال الثاني بصفة واسعة. وكان يجب التحلي بالجرأة لتخليص هذه الدراما الاجتماعيّة من العوامل الخاصة التي تحقق التماثل الذي تعود عليه جمهور هذه المسرحيّة بشكل كبير. وبراشت يدرك ذلك جيّدا. ولقد أشار اليه في رسالة كتبها في شكل قصيد وجهها بمناسبة عرض هذه المسرحيّة في المسرح العمّالي في نيويورك حين كتب يقول "أناس كثيرون يسألونني : هل سيفهمك العامل؟ هل سيمسك عن أفيونه الاعتيادي، في مشاركته لثورة الآخر ذهنيا، لصعوده هل سينقطع عن هذا الوهم

الذي يثيره لمدة ساعتين ثم تتركه بعد ذلك منهكا، ممتلئا بذكرى غائمة وأملا أكثر شحوبا؟".

(VII)

الممثل

يتطور المسرح الملحمي في شكل ضربات كصور رقائق الشريط السينمائي ذلك أن شكله الأساسي هو بمثابة الصدمة القائمة بين مختلف الوضعيات الأكثر جلاء في المسرحية. فالأغاني والتعليقات التعريفية والتموضعات الحركية تميّز كل وضعيّة عن الوضعيات الأخرى. وان الفسح أو المساحات الناتجة عنها لا تسمح بإيهام الجمهور لأنها تشل قدرته على التماهي. وهذه الفسحات مخصصة في الواقع الى اتخاذ موقفه النقدي (مقابل تصرف الشخصيات والطريقة التي يتم عرضه بها). إما بخصوص طريقة التقديم فإن مهمة الممثل تكمن في المسرح الملحمي، في الإشارة من خلال أدائه الى كونه قادرا على ابقاء برودة دمه. لأنه أيضا ممتنع عن استعمال أدائه للتماهي.

ان "الممثل" في المسرح الدرامي ليس مهيأ دائما في جميع نواحيه لمثل هذه الطريقة في الأداء. ولعله من خلال هذه الطريقة " في لعب الكوميديا" يمكن أن نصل بتلقائيّة أكثر في فهم المسرح الملحمي.

يقول براشت" على الممثل أن يكشف عن الشيء وعليه أيضا أن يكشف عن نفسه. وبطبيعة الحال يكشف عن الشيء وهو يكشف عن نفسه ويكشف عن نفسه وهو يكشف عن الشيء. مع أن هاتين المهمتين تلتقيان فإنهما لا يجب أن تلقيا الى درجة إمّحاء الاختلاف بينهما." بعبارة أخرى على الممثل أن يدخر امكانيّة الخروج بفن من دوره وعند مثول اللحظة عليه أن لا يتراجع في آداء الذي يفكر (حول دوره) وانّنا نخطئ في مثل هذه اللحظات، حين نعتقد أنه يجب أن نفكر في السخرية الرومنطيقيّة كتلك التي يعالجها الممثل "تيك" (16) (Tieck) مثلا في مسرحية (القط أبو جزمة)(17) ان هذه السخرية الرومنطيقي" ليس لها من هدف تعليمي، وفي الحقيقة فهي لا تشهد الا على أن المؤلف يمتلك مفاهيم فلسفيّة، لا ينساها أبدا عند كتابة مسرحياته. من ذلك أن العالم في نهاية الأمر ربما هو أيضا مسرح. وهذا بالضبط ما تسمح به طريقة الأداء في المسرح الملحمي، في الفهم بسهولة الى أي حدّ يلتقي الاهتمام الفني بالإهتمام السياسي في هذا المجال. فحين نفكر في سلسلة عروض مسرحية حول " الرايخ الثالث وبؤسه" لبراشت، فسنسلم بسهولة بأن مهمة أداء دور ضابط مخابرات البوليس السري أو عضو في محكمة الشعب تعني اذا اقتضى الأمر ذلك بالنسبة للممثل الألماني في المنفى شيئا مختلفا في العمق عن حالة رب عائلة مثالي يحاول تقمص دور دون جوان لموليار. ان التماهي بالنسبة للأول من الصعب اعتباره بمثابة إجراء مناسب. كما انه في هذه الحالة ليس بإمكانه التماهي مع قاتل رفاقه في النضال.

وفي مثل هذه الحالات، فإن هذا النوع من الأداء مختلف وأكثر تغريبا وبإمكانه اكتساب شرعيّة جديدة وربما ضمان نجاح خاص وسيكون ذلك بمثابة الطريقة الملحميّة.

(VIII)

المسرح فوق المنصة

يتحدد هدف المسرح الملحمي بسهولة انطلاقا من مفهوم الركح أكثر منه من مفهوم دراما جديدة. فالمسرح الملحمي يضع في اعتباره حالة تم اهمالها كثيرا وتتمثل في "ملء خندق الاركسترا". هذه الهوة التي تفرق بين الممثلين و الجمهور، كما تفرق بين الأموات والأحياء. هذه الهوة التي يضاعف صمتها سمة المهابة في العرض الدرامي. هذه الهوّة التي تزيد من نشوة العرض الغنائي بارتداد الأصوات فيه. هذه الهوّة التي من بين جميع عناصر الركح تحمل بصمة لا إمحائيّة آثار أصلها المقدس، والتي لم تنفك عن فقدان أهميتها.

إن الركح لا يزال شديد الارتفاع. ولكنه لا ينهض من عمق بلا قرار. لقد تحولّ الى منصة وفوق هذه المنصة تحاول المسرحيّة التعليميّة والمسرح الملحمي أن ينتصبا.

الإحالات :

(1) "حياة غاليلي" (La vie de Galilee) تعدّ هذه المسرحيّة من أعمال برتولد براشت الشهيرة. وتندرج ضمن ما يسميه النقّاد بالأعمال "البريشتيّة الكبرى" والتي انجزها في الفترة ما بين عامي (1939 ـ1941) وهي الفترة التي شهدت عند براشت إعادة النّظر تجاه مكتسبات الدراماتورجيا الملحميّة بالرّغم من الطابع التعليمي الواضح في هذه المسرحيّة.

(2) "أويب الملك" : والمقصودة هنا في نصّ والتر بن يامين مسرحيّة "سوفوكليس" الشهيرة كمثال نموذجي على الدّراما أو التراجيديا الأرسطوطاليسيّة.

(3) "البطّة البريّة" : Le canard sauvageوهي مسرحيّة الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن Henrik Ibsenالتي كتبها عام 1884. وهي عبارة عن دراما اجتماعيّة تعنى بتصوير الجانب السيكولوجي للذات البشريّة وقد أشار إليها بن يامين هنا في سياق مثاله الثاني إلى جانب "أوديب الملك" على الدّراما الأرسطوطاليسيّة الحديثة.

(4) "رجل برجل" Homme pour Homme: مسرحيّة كتبها براشت عام 1926 تمثّل عنده تنويعا حراً ومركبًا على بنية التراجيديا وحركتها الحتميّة تجاه الكارثة. وهي مسرحيّة تروي بتفصيل لقاء الكائن البشري مع مصيره. من خلال تحول التاجر " غالي غاي" في ظرف أربع وعشرين ساعة إلى جنديّ كولنيالي شرس.

(5) الفيدون :Le Phedon: وهو عنوان إحدى المؤلفات الفلسفيّة الشهيرة لأفلاطون والتي اعتمدت أسلوب المحاورة الفلسفيّة الشهيرة لأفلاطون والتي اعتمدت أسلوب المحاورة وقد احتوت على أخبار أيّام سقراط الأخيرة على لسان تلميذه "فيدون". وفيه يقارب سقراط مع تلاميذه معالجة إشكاليّة خلود الرّوح.

(6) هروشيفا : Hroshiva شاعرة ألمانيّة من أصول نبيلة عاشت بين عامي 935 و980. كتبت أشعارها باللاتينيّة وتعدّ إحدى العلامات البارزة في الأدب القروسطي الأوروبي.

(7) غروفيوس : Gryphieus: شاعر وكاتب مسرحي ألماني (1616 ـ1664) يعتبر من أهم العلامات في الأدب الألماني الباروكي. تمسكت كتاباته المسرحيّة بالقوانين الأروسطوطاليسيّة وأعاد كتابة المسرحيات التاريخيّة خاصة لشكسبير وكورناي.

(8) كالديرون : Calderon هو بيدرو كالديرون دي لاباركه (1600 ـ 1681) كاتب وشاعر مسرحي اسباني، درس اللاّهوت ثم اعتنى بالأدب وأصبح الكاتب المسرحي الرسمي في بلاط هنري الرابع. من أهم أعماله المسرحيّة "قاضي زلاميا" و"الحياة حلم" وغيرها.

(9) لانز : Lenz: هو جاكوب راينهولد لانز (1751 ـ1792) شاعر وكاتب مسرحي ألماني، صديق جوته (Goethe) دافع في أعماله الشعريّة المسرحيّة ذات المنحى الرومنطيقي على مجتمع أكثر تحررا من العادات القروسطيّة واستثمر حياته الخاصّة في هذه الأعمال. مات مجنونا ومشرّدًا.

(10) غراب : Grabbe: هو كريستيا ديتريش غراب (1801 ـ1836) كاتب مسرحي ألماني. كتب أعمالا مسرحيّة تاريخيّة حاول فيها النهضة بالمسرح الألماني. تمتاز كتاباته بالسخرية وتنتمي إلى تيار الباروكيّة. من أهم أعماله المسرحيّة : "حنبّعل"، و"نابليون أو المائة يوم" و" فريديريك بربروس".

(11) رايمان : Reimannهو برنهارد رايمان (1826ـ1866) عالم رياضيات ألماني أحد تلامذة الرياضي كارل فريدريش غوس (C.F. Gauss) طوّر نظريّة رياضيّة تتعارض مع الهندسة الإقليديّة وتعدّ أعماله مؤسسة للرياضيات الحديثة.

(12) القرار: La Decisionمن المسرحيات التعليميّة التي كتبها براشت في إطار كتاباته الجدليّة عام 1930. وهي مسرحيّة عبارة عن خطيّة تروي محاكمة مناضل شيوعي شاب اتهمه الحزب بالتهور وعدم الالتزام بالتكثيف الهادئ للتعليمات الحزبيّة.

(13) طيران ليدنبرغ: Le vol des Lindberghإحدى مسرحيات براشت التي كتبها عام 1929 وهي من المسرحيات التعليميّة التي أراد من خلالها الكاتب أن يعالج مسألة الجدليّة الخاضعة للاستدلال وتتعرض هذه المسرحيّة لأثر حدث قطع الطيار ليدنبرغ المحيط الأطلسي على الرأي العام. ولندنبرغ Charles Lindberghالطيّار الأمريكي الذي قطع مفرده المحيط الأطلسي من الولايات المتحدة إلى فرنسا في 20 و21 من ماي 1927.

(14) إدوارد لورانس : Thomas Edward Lawrince: هو المعروف بلورانس العرب(1988 ـ 1935) عسكري وكاتب ومحارب في سلاح الجوّ الملكي البريطاني. يعتبر مهندس الثورة العربيّة ضد الأتراك. كتب مؤلفه الشهير "أعمدة الحكمة السبعة" عام 1926 والذي يعد وثيقة تاريخيّة هامة حول أحداث هذه الثورة التي شارك فيها كما أنّها تشكل مدوّنة أدبيّة حول فنّ المغامرة... كتب باسم مستعار بقيّة مؤلّفاته. وقتل في حادثة سير عام 1935.

(15) روبار غرايفس : Robert Rnake Graves شاعر وروائي بريطاني ولد في وانبلدن عام 1895 وابن الشاعر الإرلندي ألفراد غرايفس مؤسس النهضة الأدبيّة الإرلنديّة. شارك في الحرب العالميّة الأولى. وكتب روايته "وداعا لكل هذا" التي أصبحت أشهر مذكراته عن تلك الحرب . من مؤلفاته الروائيّة " الملك يسوع" والخطوات" وبنت هوميروس" وهي رواية مستوحاة من التّاريخ.

(16) تيك Tiekهو لودفيك تيك، كاتب ألماني من مواليد برلين (1773ـ1853) يعدّ واحد من أبرز الكتّاب الرومنطيقيين الألمان الى جانب شليغل Schlegelوفاكنرودر Wackenroderكتب الأقاصيص الشعبيّة ذات الصبغة الغنائيّة الساخرة.

(17) القط أبو جزمة Le chat Botteوهي قصص اختار لها كاتبها شارل بيرو (Charles Perrault) عالم القرون الوسطى الأوروبيّة إطارا لها. من أهمّها قصّة "إيكارت الوفيّ" و" القطّ أبو جزمة"و" إيكارت الأشقر". كما كتب مجموعة من التراجيديا المسرحيّة أهمها " حياة وموت القديسة جينوفياف" وكان من الرواد في تدشين الرواية التاريخيّة.

قانون العرفية لدى كونفدرالية "ورغمة"
قبل الحماية الفرنسية

منصور بوليفة*

وهذا النص الذي رأينا إعادة ترجمته بعدما تبين لنا بعض الاستغلاق في نص السيد الخياري.

كما تم اغفال مقدمة جيدة أوردها الضابط "ديمبرو دجيو" كمقدمة للنص الفرنسي.

لقد سبق أن ترجم هذا النص السيد خليفة الخياري الذي ذكر في مقدمة ترجمته :"لم ينل المجتمع التونسي قبل انتصاب الحماية حظه من الدراسة سيما النظام القبلي ونمط العيش في البوادي".

وهو محق في هذا فقد اهتم المؤرخون بالأحداث الكبيرة التي تجري في الساحات القريبةمن المركز . ولكن هذا لا يعني خلو المنطقة من الوثائق والأعراف التنظيمية مع الإشارة الى أن ضباط الشؤون الأهلية قد تركوا رصيدا هائلا من المعلومات يتم استغلالها الآن بشكل منهجي ينصف الجميع.

مقدمة :

قبل الاحتلال الفرنسي لتونس كانت القبائل الحدوديّة للايالة في نزاع دائم ليس فقط مع جيرانهم التابعين للايالة العثمانيّة بطرابلس بل أيضا مع القبائل الأخرى التونسيّة التابعين الى الصف المضاد.

وكان الصراع ينحصر خاصة في خطف القطعان من الأغنام والإبل وعليه فمن يكون اليوم معتبرا من الأغنياء ربما يصبح غدا من الفقراء أفقر من أي فقير في قبيلته و ذلك من جراء عمليّة سطو.

وخلال هذه المعارك المستمرّة يدوي البارود مخلفا ضحايا وينضاف الى فكرة الاثراء على حساب الغير حينئذ فكرة الثأر لأخ أو لأب أو قريب قتله العدو.

إن حالة الفوضى هذه تواصلت على الحدود حتى بعد الاحتلال الفرنسي وإلى غاية عام 1889 حيث تمت تسوية وضعية المنهوبات التي وقعت في تاريخ محدد وذلك بإرجاعها الى أصحابها المتضررين من التونسيين أو الطرابلسيّة.

تكون القبائل التونسيّة الحدوديّة كونفدراليّة تسمى "ورغمة" وهم جميعا من أصول بربريّةوقد تكاثروا وأصبحوا أغنياء بامتلاك الأغنام والإبل فوجدت نفسها مجبرة على اتخاذ اجراءات لحماية قطعانها من توغلات الأعداء حيث اجتمع وجهاء من مختلف المجموعات وأعدوا قانونا للفصل في كل القضايا ذات الصلة بالمحجوزات من القطعان وهذا القانون اصطلح عليه بقانون العرفية.

* باحث تونسي.

قانون العرفيّة :

يفهم من هذا القانون بأن العقل هو الذي أملاه وقبل بواسطة التطبيق. وذلك للفصل في القضايا المختلف فيها منها تلك التي لا نجد لها أثرا في القانون وهذا القانون معمول به ومتعارف عليه بين كل أهالي الجنوب التونسي قبل وصول الفرنسيين الى تونس.

وشيخ العرفية هو في الغالب رجل مسن رصين مؤثر ونزيه يعهد اليه بتطبيق فصول هذا القانون ونقرأ" وبعدما نفرغ من تقديم لمحة للقارئ عن الهجومات سنضع بين يديه مختلف فصول قانون العرفية وسنشرع أولا في محاولة تلخيص الكيفيّة التي يجهز بها الأهالي الخارجين الى الغزو".

لقد تعودنا خطأ أن نطلق مسمى غزوة على كل سطو قام به عدد معين من الفرسان، بيد أن الغزوات من هذا القبيل تنقسم الى ثلاثة أنواع متميزة تماما :

1ـ الغزو: ومعناه طائفة كبيرة من الفرسان المسلحين يصل عددهم الى 400 فارس أحيانا أو أكثر.

2ـ الزغبة : عدد الفرسان يقل عن الـ 400

3 ـ الجياشة:وتطلق على عصابة من التريس (رجال مسلحون يشبهون قطاع الطرق).

ثم نقرأ :" ولنتابع الآن خطوة بخطوة قسما من الفرسان يخرجون في غارة" فبعد جمع معلومات دقيقة عن قطيع من الأغنام أو الإبل يرعى في مكان معين تحت حماية راعيها وبعدما يتداول عدد من الفرسان الخبر فيما بينهم يقررون الخروج بعد تناول العشاء. حيث يتم تعيين نقطة محددة للقاء مع المحافظة على سرية موعد الخروج وذلك لأسباب مختلفة. إذ ربما رغب فرسان آخرون اللحاق بهم مما يجعل عندئذ سهم الغنيمة محدودا وهذا من جهة ومن جهة أخرى ربما عن لخائن أخذ الأسبقية بتحذير مالكي القطعان.

توزيع أسهم الغنيمة:

قبل الإغارة ينعقد حفل بين المشاركين بهدف تحديد سهم كل مشارك حسب جسارته فربما يصبح لهذا سهم واحد بينما يكون نصيب الثاني أكثر ربما ضعف سهم الأول أو مرة ونصف والسر في ذلك شجاعته وإجادته الرماية وركوب الخيل.

ويقوم أحدهم ويعتبر نفسه أكثر حظا بفرش حوليه على الأرض حيث توضع فوقه الزميطة ـ دقيق الشعير المحمس ـ ثم يتقدم اثنان ويتناولات الحولي من أطرافه عندها يمر كل فارس من تحته بينما يقوم أحدهم بدورة أو دورتين من باب الفروسيّة ويختار لهذه الحركة فارسا يمتطي صهوة جواد كميت أو أشهب وهي الألوان المحبذة وهذه المجموعة من الفرسان تسمى من طرف الإهلين " السبيب" وتعني سبيب الحصان ـ شعر العنق أو الذنب.

نقرأ :" وهو الاسم الذي سوف نستعمله دائما للتدليل عليه" و هذا السبيب يغادر بعدما ينتخب قائده الذي يكون عادة رجلا شجاعا ويعرف بشكل جيد البلاد وقد أظهر في السابق براهينه بمساعدة الشوافة أو فرسان الطلائع الذين لهم بصر ثاقب وجياد مدربة أي بمعنى من المعاني الكشافة أو الرواد. اما بفية السبيب فيطلق عليهم اسم تابع أو اتباع. وعند الانطلاق لا يقول الفرسان "يا الله نسيرو" بل" با الله نغنمو". وعندما يتراءى للسبيب من بعيد دغل شجيرات لا يقولون هذه (سدرة) بل هذه (كرمة) وعندما يلتقي السبيب رجلا فإن هذا الأخير لا يقول السلام عليكم عندما يبادر بالتحية بل يقول "اغنمكم الله" فيرد عليه " من سعيهم لا يحرمنا الله" وعند المسير يمنع تمرير الرجال فوق القربوس ـ قربوس السرج ـ بهدف الاستراحة إذ أن ذلك فال شر كما أنه عندما يلتقي السبيب بواحد من الأهلين يحدث الانطباع التالي : فإذا كان من " الجلالطة فيعني ذلك فال نحس. أما إذا كان من جماعة الجليدات فيعني ذلك فال سعد ** وأخيرا وعندما يلتقي السبيب شخصا من أولاد مريم فإنه يعود ادراجه ويؤجل الخروج الى موعد لاحق. وذلك يكون انسجاما مع احترام الأهلين لهذه المجموعة المرابطيّة وعند رؤية غرابين يعني ذلك طالع خير لأنه "سعيدين والحال زين" وعند توقف الفرسان للغداء أوللراحة وتكون الخيل رابضة بدون حركة ولا صهيل يقولون "الخيل استمرت تبغي وتسعى" أما إذا كان أحد الخيول يصفن برجليه الخلفية اليمنى فيعني ذلك طالع خير فيقولون يقبض والعكس في حال الرجل اليسرى. وإذا كانت خصلة الحصان موزعة يمينا وشمالا على الناصية فيعد ذلك طالع خير ويقال " الخيل يشونو يقسمو السعي" اذا كانت الجياد مضطربة أثناء الراحة فلا يعد ذلك أمرا جالبا للخير ويقولون "الخيل مقلبة" أي مطاردة ويعد نخير الخيل أثناء السير علامة حسنة ويقال " نفروا اذا عرفتو

كثرو" وأخيرا لا يتخاطب الفرسان صباحا وفق الصيغة المعروفة "صباحك بالخير" ولكن "صباحك بالفايدة" ويكون الجواب " بالبل (الابل) أو مالها شايدة".

وعندما يصاب فارس بالمرض أثناء السير يعاد الى أهله رفقة فارس أو فارسين من رفاقه بحسب خطورة حالته وتقسم مؤونته ومؤونة رفيقيه بين السبيب عدا ماهو ضروري لحاجته وحاجة من يرافقه وذلك للبرهنة له ولمن يرافقه بأن حظه من الغنيمة وحظ من معه مكفول رغم الغياب...

هذا ونادرا ما يعمد السبيب اذا اعترض سبيله نساء من قبيلة معادية إلى تجريدهن من حليهن.

عندما يكون السبيب على مسافة غير بعيدة من المكان الذي ترعى فيه الحيوانات المستهدفة يتولى واحد من الرجال التأكد من كون الحيوانات غير محروسة و يعود لاعلام رفاقه بذلك فيأتي هؤلاء ويحتجزون الرعاة و يحملونهم على سوق القطعان في اتجاه المكان الذي عسكروا فيه وعندما يبتعد السبيب عن المكان الذي وقعت فيه الغارة يطلق سراح الرعاة ويواصل السبيب سيره عائدا الى مقره حيث يقوم الفرسان بقسمة الغنيمة ويتم كل شيء على ما يرام وفق الحالة المذكورة. إلا أن هذا الأمر لا يتم دائما كذلك فقد لا يؤخذ الرعاة بغتة خاصة في الليل حيث ينامون متفرقين فإذا ما تم القبض على واحد أو اثنين يهرب الآخر ليشعر القبيلة المستهدفة التي تأخذ بدورها سلاحها وتلحق بالمغيرين وعندما يلتقي الجمعان طرف لا يريد أن يفرط في غنيمته وآخر لا يقبل التفريط في ممتلكاته وإذا كان الأول أكثر عددا يدافع عن غنيمته وإذا كان العكس يتخلى عنها عامدا للهرب ومع ذلك تتم ملاحقة المعتدين واذلالهم ويحدث أحيانا عندما يجبر الفرسان على ترك غنيمتهم أن يعمدوا الى قطع اذناب الخرفان ويحملونها معهم كي لا يعودوا فارغي الأيدي. أما إذا كان أحد الفرسان يملك حصانا جيدا فإنه يربط أرجل خروف أو خروفين ويضعهما على قربوس السرج مكتفيا بهذه الغنيمة الصغيرة الا أن هذا أيضا لم يكن دائما سهلا خاصة عندما تكون العودة تتطلب سفرا طويلا.

السهم من الغنيمة (الحصة)

تسمى الحصة من الغنيمة "لجاما" أي اللجام الذي يلجم به الحصان حيث كان المغيرون عندما يخشون من بعض الصعوبات التي يمكن أن تعترضهم عند العودة من طرف قايدهم أو خليفتهم فإنهم يخصصون له نصيبا من الغنيمة رغم أنه لم يشارك في الهجوم وبكم كون هذا السهم كان نتيجة خوف فانهم اطلقوا عليه احتقارا "لجام اليهودي" وهناك سهم آخر اطلقوا عليه "لجام النكيرة" حيث يقدم الى الشخص الموصوف بكونه زنديقا ويحدث ذلك عندما تكون الحيوانات المنهوبة تعود ملكيتها الى قبيلة مرابطية وأن أحدا انتهت اليه حصة يرفض اعادتها الى أولاد الشيخ المتضررين وفي الحالة تلك يضطر رفاقه إلى مؤازرته والنسج على منواله تاركين اللعنات تنصب عليه من لدن الولي الصالح.

نظام الحماية

اذا أسر أحد الفرسان فارسا آخر ووضعه تحت حمايته يسمى هذا المحمي (صنعة) أي أنه محمي ومدين بحمايته الى آسره وبذلك لا يستطيع أي رجل من الصف المنتصر أن يؤذيه بشي نقرأ :" وقد حدث أن عدوا وضع تحت الحماية ثم قتل من طرف مرافق للحامي فكان نصيب المعتدي القتل أيضا من طرف الحامي".

والفارس الذي ينقذ حياة آخر له أن يجرده بالكامل أو أن يطلق سراحه دون المساس بما يحمل وعند عودة المحمي الى موطنه فإنه ملزم بإرسال هدية الى حاميه ونقرا :" يجب أن لا ننسى أن الأعراب عادة ما يجردون اسراهم اذ عادة ما نرى الأسرى يعودون ولا شي يسترهم الا قميصا تتم استعارته من "دوار" مر به في الطريق " و" الحماية التي تتم خلال الصراع تسمى "صنعة الضيق" لأنها في وقت خطر. أما تلك التي تمنح أثناء الملاحقة حيث يختار المهزوم انقاذ حياته تسمى (صنيعة الوسع) والفارس الذي يحمي آخر لمعرفته أحد أقاربه أو علاقة صحبة مع عائلته فتسمى هذه الحالة" على عيون "أي اعتبار الـ ...

والأهلي الذي يعبر أرضا لقبيلة عدوة معلنا أنه قاصد أي في طريقه الى أحد أفراد تلك القبيلة فإنه مضمون وكل أهلي من قبيلة معادية مرفوق بصاحب يبقى آمنا حتى خروجه من أرض تلك القبيلة لأنه "مشيع".



العمار. التعاقد

العمار هو التعاقد أي اتفاق يكون مقبولا من شخصين أو مجموعة أشخاص لاقتسام الغنيمة التي يتم تحصيلها اجتماعيا أو من أحد الأطراف فقط ونجد عدة نماذج من هذا التعاقد العمار:

1. عمار على الفارغ/: تعاقد على اليد الفارغة ويتم عن الانطلاق الى الغزو أي عندما يكون السبب لم يتحصل بعد على أي شي.

2. عمار الكبوس (غطاء الراس الشاشية) ويحدث عندما يريد الطرفان المتعاقدان مزيدا من تمتين الاتفاق حيث يتبادلان الكبوس

3 - عمار الضيق أي التعاقد في الوقت الحرج ومثالها يكون " يخرج زيد وعمرو الى غارة ما ويكون الأول يملك حصانا جيدا والثاني حصانا أقل جودة وعند ملاقاة العدو يتجاوز زيد عمروا فيصيح هذا الأخير "رانا عامرين" فيجيبه زيد بنعم وإذا استحوذ زيد على الحصان يطلب عندئذ عمرو من زيد أن يعيره حصانه وبموافقة زيد يمتطي عمرو الحصان ويواصل الملاحقة واذا تحصل بدوره على حصان فإن هذا الأخير يكون قسمة بين الاثنين اما إذا حدث العكس وقتل حصان زيد فإن عمرو لاشي عليه لفائدة زيد وان أول حيوان يحصل عليه يكون مناصفة بينهما.

فصل قانون الشرطيّة

يفصل شيخ الشرطيّة القضايا بالماضي أي وفق الماضية .. والماضية مرسوم موثوق يحتوي على كل الفصول التنظيميّة وطرائق تطبيقها حسب الحالات الطارئة نقرأ:" لم يكن من السهل علينا الحصول على هذه القوانين التنظيميّة التي نحن بصددها ذلك أن الأهلين حذرون دائما ويجدون المبرر لعدم ابرازها . وبمرور الوقت أصبح بوسعها الحصول على هذه المدونة المختصرة والتي تبقي مع ذلك منقوصة.

الـــــفـــصـــول :

الفصل رقم 1 : كل بندقية - بارودة يتم استرجاعها تعاد إلى مكانها الأول دون أداء

الفصل رقم 2 : كل حصان يتم أخذه من طرف العدو ثم يسترجع لاحقا يعاد الى مالكه لقاء مبلغ قدره 15 فرنكا لفائدة الذي قام باسترجاعه.

الفصل رقم 3 : كل جمل تم أخذه وأعيد في نفس الظروف يعاد إلى مالكه مع دفع مبلغ قدره وسطيا 6 فرنكات ويجب أن يكون الجمل موسوما بوسمة الشخص الذي ادعى ملكيته ...

الفصل رقم 4 : إذا كانت الإبل تحمل سمة قبيلة ثم استعيدت من طرف الاهلين التابعين لهذه القبيلة واذا قام هؤلاء بنحر واحد منها فالأحكام تتم كما يلي :

أ. اذا كان الجمل ربع أي عمره 5 سنوات فيعوض بسداس أي عمره 6 سنوات.

ب - اذا كان ثني أي عمره 4 سنوات يعوض برباع أي 5 سنوات اضافة الى هذه الأحكام المبنيّة أعلاه فإن الفاعلين لا يحظون عند ركوبهم للاغارة بوداع زغاريد النسوة.

الفصل رقم 5 :اذا استرجع أحد الأشخاص ناقة وبقيت عنده سنتان وانجبت فان الناقة فقط تعاد الى صاحبها عند الحضور لطلبها.

الفصل رقم 6 : عندما يعاد حصان يسمى (عريف أي أعيد بعدما تم حجزه و بقي عند مرجعه بين 10 أو 51 يوما فإن مالكه الذي يطلبه عليه أن يدفع 15 فرنكا في البداية ثم 60 صنتيما لكل يوم من أيام الحراسة. وهذا المبلغ المذكور يكون لقاء الخسائر المنجزة عن التغذية ويسمى هذا الأداء (رماكة) أما فصل الربيع حيث يرعى الحصان ويستهلك الأعشاب فإن مالكه يدفع فقط 15 فرنكا.

الفصل رقم 7 : كل فارس استرجع جوادا واحتفظ به فترة من الزمن ويصادف أن يركبه في غارة وتسبب في قتله أو في خسارته فإن عليه أن يدفع للمالك الأصلي أربع جمال كتعويض.

الفصل رقم 8 : إذا لوحق شخص حتى غاية خيمته ثم تدارك وعكس الهجوم وقتل المهاجم فليس لعائلة المقتول شيء.

الفصل رقم 9 : إذا كانت الماشية ترعى أحد الأهلين وساقها الا أنه فوجئ وقتل في الأثناء فلا حق يحصل لأهله.

الفصل رقم 10: إذا كانت الماشية في المرعى تحت

حماية فارسين وحضر فارس آخر من نفس القبيلة متظاهرا بالإغارة إلا أنه قتل في الأثناء فلا حق يحصل لأهله أيضا.

الفصل رقم 11: الشخص الأهلي الذي يعير حصانه بمحض ارادته الى آخر بهدف الاغارة فلاحق له المطالبة بالتعويض اذا قتل الحصان أو افتك منه.

الفصل رقم 12 : أما إذا قتل الحصان واستطاع الفارس أن يعود بحيوانات فإن مالك الحصان يأخذ مبدئيا (4 جمال) لقاء حصانه وله أيضا النصف من البقية الباقية عند الفرد الذي ركب حصانه.

الفصل رقم 13 : نفس الحالة اذا كان الفارس جلب معه غنما فإن مالك الحصان يأخذ 25 نعجة كما يقسم بالتناصف مع الفارس البقية

الفصل رقم 14 : الشخص الذي يعير سرجه له الحق في ربع الغنيمة.

الفصل رقم 15 : اعارة البندقيّة يدفع المبلغ نفسه.

الفصل رقم 16 : اذا قتل شخص أحد أفراد العائلة الذي سبق وأن عفا عنه فإنه يخلع من دائرة الفرسان المشاهير الشجعان ويحكم عليه اضافة الى ذلك بذبح ثلاث من نعاجه.

الفصل رقم 17 : أي شخص يجرد ضيفا من ممتلكاته يغرم بذبح ثلاث من نعاجه مع استعادة المستولى عليه.

الفصل رقم 18: يغرم بالعقوبة نفسها أي شخص بسلب أحد الأهلين الذي يكون مصحوبا بصديق (صاحب).

الفصل رقم 19: الفارس الذي يفتك بعدوه فيأخذ حصانه يصبح هذا ملكا له.

الفصل رقم 20 : الفارس الذي يستولي على حصان أوقع راكبه أو أن هذا الأخير قتل من طرف أحدهم إلا أنه لم يتمكن من الإمساك بالحصان يصبح هذا الأخير لمن يستولي عليه أولا.

الفصل رقم 21 : الفارس الذي يستسلم له عدوه فله الحق أن يتصرف فيه وفق ما يشاء.

الفصل رقم 22 : لا يحق لفارس الدخول لأرض تابعة لقبيلة معادية إلا بعد أعلام صاحبه مسبقا وأن هذا الصاحب يحضر لملاقاته عند نقطة معينة.

الفصل رقم 23 : الفارس العدو لا يحق له المجيء الى دوار حتى اذا كان له فيه صاحبا في هذا النجع يوجد من قتل له أب أو أخ أو ابن أخ من قبيلة الفارس وعلى الصاحب أن لا يقوم باستقبال هذا الفارس في ظروف مشابهة.

وعندما يحدث صراع بين صفين متعاديين فإن الصاحبين من الصفين ينزويان بعيدا حيث يتعرفان على أخبار عائلتيهما ثم يعود كل واحد الى مجموعته و عند الحرب يتجنب الصاحبان بعضهما البعض وعند سقوط أحدهما يسارع الثاني فورا الى وضعه تحت حمايته.

والسبيب المهزوم لا يدخل الى نجعه الا ليلا وإذا كان هناك قتلى وجرحى فإن السبيب يبعث بفرسان لاعلام عائلات الضحايا والنساء اللائي يفهمن بسرعة ما يعني ذلك يبادرن الى مقدمة لسبيب منتحبات ويشعلن النار في حزم الحطب.

* La rencontre d'un indigène de la fraction des Djelaltha etait funeste, celle d'un indigène de la fraction des Djelidar était heureuse; p:348.

خزفيات يلنكا البلاّجي

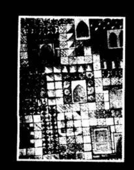
ترحال بين ثقافات الأرض
ونبش في تربة الذّاكرة الإنسانيّة

خليل قويعة

« إنَ المتعمق في هذه التجربة، يكتشف أن هذه الفنانة لا يمكنها أن تعيش خارج الحياة الفنيةَ التي يصنعها الناس هنا وهناك. فالإنسان عندها هو الروَح التي تثري أعماقها... والأرض هي التي تقدم لها المادة الأولى... وثقافتها التي توسعت مع السنوات هي التي ترمي يها في تلافيف الحضارة الإنسانية التي وجدت طريقها إليها عبر إيمانها بالإنفتاح وتعلقها بهذه التجربة...»

محمَد بن رجب









جالينكا بلاّجي فنانة تشكيليّة تونسيّة من أصل كرواتيّ. بعد نشأتها بمدينة سبليت بأوروبّا الشرقيّة، قدمت إلى تونس وواصلت الدراسة بمدرسة الفنون الجميلة منذ سنة 1976. وبعد حصولها على الإجازة وشهادة التعمّق في البحث شرعت في التّدريس بهذه المدرسة العليا.. فيما التحقت بالمركز الوطني لفن الخزف بتونس واشتغلت به بين سنتي 1992 و1994 ثم في مناسبة أخرى سنتي 2001و2002.

وكانت جالينكا بلاجي قد قدّمت معرضها الأوّل برواق شريف للفنون بسيدي بوسعيد سنة 1992، قبل أن تقدّم عديد المعارض الأخرى بكل من قطر وبلغراد وفرنسا والسودان.



* ترحـــال ...

تشتغل جالينكا بلاّجي بفن الخزف منذ زهاء الخمسة عشر سنة. وفي لوحاتها الخزفيّة التي تنجزها بالإفادة من خبرات تشكيليّة وتقنيّة مختلفة مثل الفسيفساء، نستقرئ رحلات هذه الفنانة وأسفارها بين أرجاء مختلفة من البلاد التونسيّة وبين أصقاع متعدّدة من العالم وخاصة بالشرق الغربي والعربي.. فلوحاتها تقصّ علينا تجوال الفنانة بين أنواع عدّة من الخامات الأرضيّة والثقافات الزخرفيّة والرّمزيّة. وكثيرا ما تأخذ جالينكا بلاجي من الأراضي التي تحل بها شيئا من تربتها وطينها إلى ورشتها لتحوله إلى مادّة تشكيليّة تؤثّث بها لوحاتها أو تشكّل بها مفرداتها الفنيّة.

كأن تحولّات الشكل الفنّي التي تطالعنا به هذه التّجربة الثريّة والأطوار التي تمرّ بها الألوان المستخدمة هي بمثابة شواهد فنيّة على رحلات هذه الفنانة. ولعل ثراء هذه الجغرافيا التي تتعاطى معها الفنانة في ترحالها، قد ساهم في إثراء الخامات التعبيريّة التي تتعامل معها وفي تنويع قاموسها التشكيلي..

مما أدى باللوحة إلى أن تكون فضاء تجتمع فيه شذرات من عشق هذه الفنانة للأرض وحضارة الإنسان.

بل إن كل ما يتداول بين أنامل هذه الفنّانة "الرّحّالة" من أنواع التّربة والطين.. يشهد على بعض آثار الإنسان ويتضمّن شيئا من عبق الحضارات القديمة.

وعلى هذا النحو، تبدو الفنانة ذاتًا مسافرة تُلَمْلِمُ في فضاء لوحتها شتات الأنا الفردية المنفتحة وجغرافيتّها الإنسانيّة الممتدّة، وقد توزّعت بين أزمان من التاريخ وأرجاء من الأرض.

* تشكيل الذات .. إعادة ترتيب مكوّنات الفضاء :

تقوم اللوحة الخزفية لدى جالينكا بلاّجي على فضاء ميكرو- خلوي (Micro-Cellulaire)، يتكوّن من قطع أو أقراص هي بمثابة مفردات أو خلايا تتجاور وتتلاصق على نحو ممتد. كل قطعة هي بمثابة كيان تشكيلي بسيط قد

يتضمّن علامة مرسومة أو منقوشة أو محفورة من طبيعة تشخيصيّة أو تجريديّة أو زخرفيّة. وهكذا يؤدّي تجاور هذه الوحدات إلى إحداث تراكيب نسيجيّة متراميّة الأطراف قد تتنوّع على مستوى الدّرجات الضّوئيّة فتحدث حركيّة بصريّة وقد تتفاوت على مستوى النتوءات فتنشّط الإدراك الملمسيّ. أما الطلاء اللوني لهذا النّسيج المركّب، فهو يراوح بين الفصائل المتجانسة أحيانا (الألوان الترابيّة والبنيّة..) أو المتضاربة أحيانا أخرى (الأحمر والأزرق..) وهو ما يضفي على أعمال جالينكا بلاجي صفة التّنوّع والوحدة في ذات الوقت. إذ تتكاثف الوحدات المكوّنة وتتعاضد لتأليف نسيج ممتد ولكنّها بنفس القدر، تحافظ على تنوّع حساسياتها اللّونيّة وتنوّع الزّخارف والعلامات التي تحملها.

وفي هذا المسار تستثمر الفنانة داخل فن الخزف عديد التقنيات التشكيليّة ومن ذلك الرسم الخطيّ في إخراج بعض الشخوص بطريقة عفويّة وخام، أو في صياغتها لبعض الزخارف التجريديّة المستفادة من الزخارف المعماريّة في التراث العربي أو من الرسم البلّوري في التراث الغربي (حيث يقع تقسيم الشكل إلى عناصر زخرفيّة مضيئة تحيطها خطوط سوداء). فيما نلاحظ في بعض النماذج تعاطي الفنانة مع فن النحت عندما تقدّم هذه القطع والوحدات في شكل أقنعة ناتئة الملامح. بينما تكتفي في نماذج أخرى، بأنّ تحفر بواسطة الخطوط علاماتها على القطع الخزفيّة قبل إدخالها إلى الفن، دون الإحتياج إلى الألوان. أما في ترتيب الفنانة لهذه الوحدات التشكيليّة داخل فضاء تركيبي فتتعامل مع تقنية الفسيفساء.

لكن لوحة جالنكا بلاجي تستفزنا لمباحثة أطوار عمليّة إنجازها التّقني. فلو تناولنا على سبيل المثال، آخر ما قدمت من أعمال ضمن معرض فرديّ انتظم بفضاء سوفونيا بقرطاج (ديسمبر 2003)، نلاحظ أن اللوحة الخزفيّة لا تمثّل كيانا مكتملا وجاهزا، معلّقا على الجدار بل تحثّنا على متابعة مسارات إنجازها التقني والتشكيلي. فوراء اللوحة الخزفيّة تكمن قصة إنجازها. وهي قصة متعددة الأشواط والأطوار، تبتدئ من اكتشاف المادة الطينيّة مرورا بتجريبها وتمريغها بين الأصابع... وصولا إلى إخراجها من الفرن(هذا الصندوق العجيب الذي قد تتخذ فيه القطع الطينيّة تحوّلات لا متوقّعة...) ثم تركيبها النّهائي وضبط العلاقات التشكيليّة بين عناصر الفضاء...

وقبل هذا وذاك، تتفاعل جالينكا بلاجي مع التربة الطينيّة بوصفها شحنة حيّة تحتمل أثر الإنسان وتختزل ذاكرة

الحضارة. فأعمالها أجزاء مركّبة مقتطعة من الأرض التي تسكنها وتجول على أديمها وتتأمّل وتحلم وتتخيّل ... إنها قصّة ذات تعشق الأرض وتحاول من خلال هذه الأعمال أن تشكّل ذاتيّتها من خلال تشكيلها لمادة الأرض هذه وما تقترحه من تدخّلات عليها وأفعال بالإستعانة بالنار. إذ النار شريك الخزافة في ما تصنع وتقتطع وتركّب وتفعل ... مثلما كانت النار شريك الخيميائي (L'alchimiste) الذي يسارع بواسطة الحرارة نسق المسار الطبيعي في تحوّلات الأشياء.

إننا بإزاء لعبة خلاّقة، لعبة الخلق الفني التي تمتزج فيها الحياة المعيشة ومخالطة الأمكنة ومناخاتها وطبائعها وتاريخها الطبيعي والرّمزي، بخبرة التّدبير التّقني لدى الخزافة وبرؤيتها التشكيليّة للفضاء المركّب.

* إفتتـــان ...

من الصعب أن نبرّر اختيار الخامات الأوّليّة للوحة الخزفيّة بشكل محسوب ومقصدي، إذ الفنانة تتناول من أنواع الطين ما يعترضها في حياتها اليوميّة، وهي القائلة «**كل إبداع فـنـي هو انعـكـاس لعصر ما، وبنفس القدر، انعـكـاس للمكان الـذي تظهر فيه شخصيّة الفنان**».

فقد كانت البداية بافتتان الفنانة بالطين النّضج (Terre Cuite) وألوانه الساخنة. وهي مادة تحافظ على آثار اليد التي تشكّلها. ثم جاء اكتشافها لتشكيلات المعمار في المدن التونسيّة وجدرانها التي غلّف بعضها بمربّعات الفايونس اللّماع، ذات الألوان الخفيفة على أرضيّة ناصعة البياض..«**كيف لي أن أعيد إنتاج هذه الألوان وأعبّر عن إحساسي عند رؤيتي الأشكال من خلف ستار رقيق يحوّلها إلى أشكال غير واقعيّة؟؟ قد يكون الجواب عصيّاً ولكن السؤال كان قد استفزّني منذ زهاء الخمسة عشر عاما للسير على طريق فن الخزف**».

ولا ريب، يقتضي الأمر مدّة زمنيّة ملائمة للتعرّف على خامة الصّلصال ومعاشرتها كما يقتضي الأمر شيئا يسيرا من الجرأة للإقدام على تشكيلها. ويبدو أن الخامة من المرونة بحيث يمكن أن تمنح الفنانة إمكانات لا متناهية في معالجتها فنيّا،





«أما تغيّر أشكال الصلصال وألوانه، فهو أمر اكتشفه عند جفاف هذه المادّة وبعد نضجها في الفرن. كما اكتشف أن هذه المادة تفرض عليّ بطبيعتها الخاصة. ويطالعني الأمر في البداية بإحساس فريد، هو ثمرة اكتشاف عالم مجهول. ففن الخزف عالم ثريّ يكتشفه كل واحد منا بطريقة مختلفة. أما هذا الإنطباع الحاصل عند التطرق الى عالم جديد، فهو لا يفارقني مهما اكتسب من الخبرة في هذا المجال. ويطالعني كل يوم باكتشاف جديد، فيما يحثني حب الإطلاع على التقدّم في التّجربة، شيئا فشيئا».

* تدبير تقني وحوار مع المادّة الخزفيّة ...

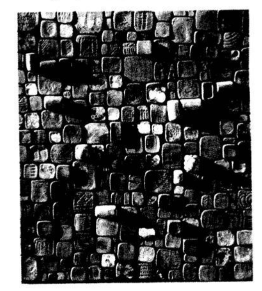
إن لوحة خزفيّة يمكن أن تُصنع في شكل قطعة واحدة. ولكن المادة الطينيّة ميالة بطبعها إلى التقلّص والإلتواء عند جفافها. كما أن لوحة الطين قابلة للانكسار كلما كانت متّسعة المساحة، بل ويصعب طبخها نظرا لصغر حجم الفرن. زد على ذلك، يمثّل الوزن مشكلا آخر قائم الذات. فحتّى تحافظ اللوحة على انبساطها وتماسكها وحتى تتدعّم صلابتها، لا بدّ من إضافة فتات الآجر النّضج المدقوق .. وهو ما يؤدّي إلى الزيادة في سمك اللوحة ووزنها ولمثل هذه العوامل الماديّة ولتجاوز الصعاب التقنيّة التي تفترضها، يعود اعتماد جالينكا بلاجي على البناء الخزفي ذي المفردات الصغيرة المتجاورة من مربعات ومستطيلات ودوائر. فهي قطع صغيرة سهلة الإعداد ولا تخشى عليها الخزافة من التشقّق والإنكسار. وبتركيبها الواحدة بجوار الأخرى تتمكن من تأليف فضاء بما تشاء من المساحة. هكذا تصرّح جالينكا بلاجي وهي " تفسرّ" الدواعي التّقنيّة لهذا البناء المفردي ... **«ولكن ما عساني أن أفعل إزاء ما بين هذه القطع من خطوط فاصلة؟ هل أعمل على إخفائها وإزالتها أم على إجلائها وتوظيفها؟**

أما يجوز لي أن أعمد إلى هذا وذاك في ذات اللوحة؟... فأنا أستطيع بناء اللوحة بواسطة وحدات متجاورة للحصول على تكوينة ثريّة من اللويحات والصور الصغرى المتآلفة. وعندها، أما يجوز لقراءة اللوحة الخزفيّة أن تكون مزدوجة؟ إذ عن بعد، كأننا باللوحة تلبس حلّة تجريديّة في نسيج شبه متجانس. أما عند الاقتراب منها بخطوات، فكأنك تكتشف فيها بعداً آخر: حيث تلوح لك شخوص صغيرة، عناصر معماريّة لمدينة متناثرة الأركان أو ملامح وجه ناتئ. وهذا الأفق القرائيّ الثاني الذي يقودنا إلى اكتشاف عالم من الرسوم الدقيقة والصغيرة، يشبه ما نكتشفه عندما نتأمّل تصاوير على دفتي كتاب عجائبيّ.

بل نستطيع أن نقترب أكثر فأكثر من اللوحة لنتحسّس تلك الرسوم المنقوشة بواسطة اللمس. فالعمل الخزفي يمكن أن يدرك بواسطة الأصابع أيضا وفي هذه الحالة يمكن أن نغمض أعيننا».

ويؤدي مسار الإنشاء بالخزافة إلى التقدّم التدريجي في معالجتها للمادة الطينيّة التي أصبحت شكلا أو مفردة، فمن تصوّر للخامات الصلصاليّة الصلبة وتصوّر للفضاء المركّب من قطع صغرى.. إلى تصوّر يتعلّق بالرسوم والعلامات التي توضع عليها . فقد اختزلت هذه الرسوم التشخيصيّة والزخرفيّة في ماهياتها التشكيليّة البسيطة، على نحو ما تعوّدت رؤيته في الرسوم الفخّارية التّقليديّة وأواني سجنان ومنتوجات الزربيّة والكليم... وغير ذلك من النماذج التراثيّة في الفن الشعبي التونسي، البربري والعربي الإسلامي وفن الرسم البدائي .. وفي مثل هذه المصادر الإستلهاميّة يكون الرسم عفويًا ولا يستوجب قواعد أكاديميّة أو معرفة علميّة بتناسبات الأشكال **«ولكن، أفلا أحتاج إلى خبرة النظر الأكاديمي في مرحلة موالية من إنجاز اللوحة، وهي مرحلة الصياغة النهائية، على الأقل عندما يتعلّق الأمر بالتفكير في مواقع الظّلال والأضواء والتوازنات التي تشد بعضها إلى بعض؟!».**

وقد يكون من شأن هذه الرسوم والكتابات والزخارف أن تثري زمنيّة الإنشاء وتدعّم المنظومة التعبيريّة للوحة الخزفيّة. ولكن أليس للمادة الطينيّة القدرة على اللاكتفاء





بذاتها في خلق تعبيريّة قائمة الذات، دون رسوم أو تدخلات غرافيكيّة مضافة؟ هل يستلزم الأمر من جالينكا بلاجي أن تراوح بين الأدوار لتكون خزافة تارة، ورسامة تارة أخرى...؟

لا ريب، إن فن الخزف ملتقى للعديد من الأفعال التشكيليّة إذ بين تمريغ القطعة الطينيّة بواسطة الأصابع ومداعبة مساحتها بواسطة الفرشاة، قرابة وتكامل. كما أن الخامة الصلصالة من المرونة، بحيث تقبل التكيّف مع تشكيلات متنوّعة.. وتلك من الخصائص التي تجعل الخزف مهيّئًا لاستقبال آثار اليد الفاعلة وبصماتها، ثمّ من جهة أخرى، أثَر النماذج الغرافيكيّة الجاهزة التي تضيفها الفنانة إلى المادة قبل أن تجفّ، أو تلك الأفاريز المنقوشة، على نحو ما كان مستعملا في فنّ الخزف البابلي.

*ثقافات من طين وصلصال ...

وتتنوّع الخامات التي تتعامل معها الفنانة في إعداد القطع المقوْلبَة التي تكوّن فضاء اللوحة. لكن طين سجنان هو الأكثر تواترا، ذلك الذي يبدو رماديا قبل مخالطة الحرارة، ووَرْدياً بعد خروجه من الفرن. وفي مرتبة ثانية يأتي الصلصال الأحمر والأبيض والقمحيّ الذي تجلبه الفنانة من فرنسا. وذلك فضلا عن الطين الرملي والبرسلان المطبوخ في 1300 درجة حراريّة. **«ولقد اكتشفتُ عند زيارتي للبلاد القَطريَّة صلصالا مخضوضرا ذا جزئيات رقيقة وصلصالا أحمرخشنا وصلباً بطبعه ولا يقبل درجة عالية من النار. أما في السّودان، فقد اكتشفت التّربة الطينيّة الخصبة على ضفاف النّيل. وهي مادّة ثريّة بالمواد العضويّة وقابلة للصمود أمام الصّدمات الحرارية. ومن خصائص هذه الخامة الطينيّة أنها تحمل آثار المسار الطويل لمياه النيل وتتضمن شيئا من قوّة تاريخ فن الخزف الإفريقي. ولعل أهم أسرار هذه التربة الطينية، أنها تمثل أرضيّة خصبة ينبت فيها شجر ضخم، هائل، يتفيأ تحت ظلاله الصيّادون».**





* حـــوار مع النـــار ...

«إن لحظة نضج الطين في الفرن هي لحظة الحقيقة».
فبواسطة الفرن تتعرّف الخزافة على الحساسيّات اللّونيّة الملازمة لطبيعة هذا الطين أو ذاك. وهكذا، لا يمكن للخزّافة أن تحدّد ما ستكون عليه الألوان الطينيّة والأوكسيديّة قبل ملامسة الأقراص والقطع لحرارة الفرن. وقد تتعلّق المسألة بحسابات رياضيّة مضبوطة يمكن للكيميائيين وعلماء المادة والسوائل إجراؤها لمعادلة درجة الحرارة مع طبيعة المادة الطينيّة، إلا أنها بالنسبة لفناني الخزف، تبقى رهينة ما يسمونه بـ" الصدفة" و"اللامتوقّع".

وقد يتضاعف استمتاع الفنانة بتحوّلات الطين في الفرن ومآله اللوني عند عدم معرفة نتائجها بصفة مسبقة. بل وهاهي الفنانة تستثمر المفاجآت الحاصلة بعد الفرن مثل التشقّق والتقلّص ... وتحوّلها إلى مؤثّرات تشكيليّة تدعّم التّعبير الجمالي. وهكذا، يقوم فن الخزف على هذا الحوار المثلّث ما بين البرنامج التقني والتشكيلي للفنانة وطبيعة الخامات وتحوّلات النار. «**ليست عملية طبخ الطين مجرّد اختبار تقني، بل هي بالأحرى نوع من الإحتفال... إن الالتقاء بالفرن وما يطبعه في المادة من تحولات، لهو نوع من اللعب المثمر. وسواء تعلق الأمر بتسع مائة أو ألف أو ألف وثلاث مائة درجة حرارية، داخل هذا الصندوق المغلق الذي نسميه فرنا كهربائيا، فإن المسألة تثير الإنتباه وتستفزّ في المتأمل الإطلاع على ما ستكون عليه القطعة الخزفيّة بعد طبخها. وقد يصيبني الهلع والخوف من مصير عكسيّ محتمل لهذه القطع والأقراص الخزفية، داخل هذا الجحيم الناري الخلاّق (إذ قد يؤدي الأمر إلى انكسارها)، ولكنّني أغتبط وأسعد لرؤيتها وهي تتحوّل فيما بعد إلى أشكال وصور تراهن على الخلود!**».

وحتى تنفتح تحوّلات الخامة في الفرن على آفاق جديدة تثير رغبة الإكتشاف، تلتجئ الفنانة في مناسبات شتى إلى استعمال تقنية الرّاكو (Raku). وهي تقنية خزفيّة حديثة تقوم على إخراج القطع من الفرن، مباشرة بعد انتهاء فترة نضجها والرّمي بها في خامات قابلة



للإحتراق السريع مثل نشارة الخشب والأوراق وأوراق الشجر اليابسة والجافة... وعندها يصبح الطين النّضج لمّاعا ومائلا إلى السواد، بعد أن كان أبيض أو ورديّا أو أحمر. بل إن بعض الأصباغ التي تحتوي على أكاسيد معدنيّة، تفقد بفعل هذه التّقنية جزءا من أكاسيدها لتصبح معادن وذلك على نحو ما يبدو من تحوّلات في أكاسيد النّحاس.

هكذا ، تعمل النار على مضاعفة جماليّة الأرض والتراب على إثر مثل هذه التحوّلات.. فيما تسعى الفنانة من خلال معاشرتها التقنيّة والتشكيليّة لأشكالها الخزفية، أن توجّه هذه التحوّلات التي تطرأ على المادة وتستثمرها داخل مسار متسلسل من العمليات الفنيّة ، فتضفي عليها المعنى وتحمّلها مضمونا وجدانيا وعبارة جماليّة...

في "استعباد النّساء"
لجون ستيوارت ميل

سعاد شاهرلي حرار*

تبدو قضية المرأة اليوم قضية شبه محسومة رغم أنها لا زالت تطرح اليوم في البلدان الغربية والشرقية نظرا لحدتها ولصلتها العضوية بميادين مختلفة الاجتماعيّة منها والسياسيّة والاقتصاديّة. لقد وقع استغلال هذه القضية استغلالا إيديولوجيا خدمة لأغراض تقدمية أو رجعية على السواء. لكن همنا في هذا المقال لا يتعلق بتوظيف ايديولوجي لهذه القضية بل يتعلق الأمر بكيفيّة التفكير فيها تفكيرا فلسفيا أي عقلانيا في القرن التاسع عشر من طرف فيلسوف انجليزي هو جون ستيوارت ميل. لقد عرف هذا الفيلسوف بالدفاع عن المساواة بين النساء والرجال دفاعا خالف فيه الفلاسفة القدامى أمثال أرسطو(1) والفلاسفة المحدثين أمثال لوك(2).

إن موقف ميل يهمنا من حيث صلته بفلسفته وبالحجج التي اعتمد عليها في الدفاع عن المساواة بين النساء والرجال. لذلك سنعتمد في تحليلنا على استعباد النساء (3) وعلى نسق المنطق (4) وعلى النفعيّة(5).

لم يكن ميل أول من تناول قضية المرأة التي تم طرحها في انجلترا في القرن الثامن عشر عندما نشرت ولستون كرافت Wollstonecraft سنة 1792 كتابها المطالبة بحقوق المرأة(6). وتواصلت هذه المناقشات إلى حد القرن التاسع عشر من خلال الحركات النسائيّة والمنشورات المتنوّعة التي قدمها رجال ونساء على حد السواء نذكر منهم وليام طمسن William Thompson الذي نشر سنة 1825 عريضة بعنوان "دعوة إلى نصف الجنس البشري - النساء - ضد النصف الثاني - الرجال - الذي يمسكهن في حالة استعباد سياسي ومدني وعائلي كرد على فقرة من مقال السيد ميل في الحكومة" (7).

نشر جون ستيوارت ميل كتابه في استعباد النساء سنة 1869 في عصر طغت عليه فكرتان وهما فكرة الاعتراف باستعباد النساء وفكرة المطالبة بحقهن في الانتخاب.

نظرا لهذا الوضع السائد والذي نشر فيه مل كتابه، يمكن أن نعتقد خطأ أنه كتاب يساند فيه صاحبه حركة اجتماعيّة وسياسيّة تبدو شاذة عن فلسفته فتعبر أكثر عن تأثره بقضايا عصره. إن هذه القراءة لمؤلف ميل جعلت بعض الشراح يهملون طابعه المنطقي والفلسفي وهو الطابع الذي نؤكد عليه في قراءتنا لاستعباد النساء وهي قراءة تثبت وحدة الفكر الفلسفي لميل في معالجته للمسائل النظريّة والعمليّة على السواء. إننا نعتقد أن هذه الوحدة تقوم على المنطق الذي اعتبره ميل "علم العلم" (8).

لذا فإننا سنتناول استعباد النساء من زاوية منطقية أساسا أي أننا سنهتم بالجانب العام من هذه المسألة وهو ذاك الذي يتعلق بالحجج التي قدمها ميل للدفاع عن المساواة بين الجنسين محاولا بذلك ضبط الانفعال الذي تثيره مثل هذه المسألة. لو اكتفينا بأطروحة المساواة بين الجنسين وقطعنا النظر عن الحجج التي تؤسسها، أمكن لنا العثور في جمهوريّة أفلاطون(9) على أساس كل الحركات المنادية بتحرير المرأة من القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا لكن المساواة بين الجنسين عند أفلاطون هي مساواة تقوم على التسليم بوجود وظائف محددة مسبقا ومستندة إلى الطبيعة النسائيّة وإلى مكانة النساء في الجمهوريّة.

هكذا، لا تكون المساواة مبدأ بما أنها لا تمثل إلا وسيلة في خدمة نظام اجتماعي ما. إن الدفاع عن المساواة لا يكون إلا بالرجوع إلى نظام يحتل فيه كل شخص المكانة التي

* باحثة - كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان. تونس.

يستحق بحسب طبيعته. إن انهيار هذا النظام التقليدي يقتضي البحث عن حجج منطقية وحاسمة وعن أساس أخلاقي حديث يمكن من نقد اللامساواة بين الجنسين والدفاع عن المساواة بينهما. فالمساواة تمكن من إرساء نظام اجتماعي لا يعطي للمرأة مكانة محددة قبليا بل يمكنها من احتلال الوضع الاجتماعي الذي تختاره بحسب مؤهلاتها. هذا ما حاول ميل تحقيقه في كتابه استعباد النساء الذي سنبرز قيمته الفلسفيّة التي تجاهلها جل شراح ميل إذ أكدوا على الجانب الاجتماعي منه مهملين بعده المنطقي والفلسفي في كتابه جون ستيوارت ميل، دراسة نقدية لا يخصص ماك كلاسيكي (10)Mc Closkey إلا صفحة ونصفًا لمسألة المساواة بين الجنسين وقد خصص النصف الأول من هذه المساحة لاستقبال الكتاب وللتذكير بأن الحجج المشهورة التي قدمها ميل تصنف إلى صنفين : حجج ايجابيّة وحجج سلبيّة.

بالنسبة لشارح آخر لميل، ريان Ryan(11) فإنه يؤكد في كتابه فلسفة جون ستيوارت مل العلاقة بين استعباد النساء والحرية. رغم أهميّة هذه المقاربة، فإنها تدخل ضمن قراءة مقتضبة إذ لا ترى في استعباد النساء إلا إحالة خاصة وامتدادا لأطروحة ميل حول حرية الفرد بصفة عامة. ومن ناحية أخرى فإن الكاتب يقدم قراءة نفسيّة بتحليل تأثير هاريت تيلور Harriet Taylorصديقة ميل سابقا وزوجته لاحقا، في محتوى استعباد النساء.

إن هذه القراءة تتخلى عن تحليل الحجاج لفائدة تحليل تجاوز النص فتهمل ثراءه الفلسفي وتقلصه من حيث الأسلوب والمقدمات والمحتوى فيما ذكره مل في كتابه الحرية. رغم هذا النقص، فإن ريان Ryanقد لاحظ علاقة جد هامة بين استعباد النساء والإثولوجيا Ethologieوهو علم قدمه مل في الباب السادس من نسق المنطق. لكن اهتمامنا لا يقتصر على العلاقة بين استعباد النساء وفصل من نسق المنطق بل بين المؤلفين بكلتيهما. ضمن هذه العلاقة الموسعة، يتحول استعباد النساء لتطبيق لمبادئ المعرفة والعمل التي قدمها مل ودافع عنها في نسق المنطق عدة سنوات خلت. فقراءتنا لاستعباد النساء ليست قراءة اجتماعيّة أو ايتولوجيّة بل هي قراءة منطقية تخص ماهو علمي وماهو عملي وتجسم فكر مل في وحدته وهويته الحقيقيّة. إننا نستند في ذلك إلى ما رسمه مل لذاته في رسالة بعث بها لصديقه ستيرلينج Sterlingبتاريخ 22ـ 20 أكتوبر (12). يعترف مل بأن موهبته الحقيقيّة تتمثل في البحث المنطقي الخاص بالمنهج وهو البحث الوحيد القادر على حل اختلافات الرأي، باعتبارها، في نهاية الأمر، خلافات خاصة بالمنهج. فاستنتجنا من ذلك، أن مل ـ الذي يعرف نفسه كمنطقي، لا يمكن أن يتخلى عن هذه الصفة المميزة عند فحص رأي خاص باستعباد النساء وبأسسه المنطقية الخاصة. فنتفق هكذا وجون ربسن John Robson أحد شراح مل والناشر لمجموعة آثاره الذي يؤكد أن نسق المنطق هو المرجع الرئيسي لفهم فكر مل(13). إن غرضنا في هذا المقال يتمثل في فحص استعباد النساء باعتباره أثرا فلسفيا كليا أين يتمفصل منطق العلم ومنطق الفن وأين يؤسس التحليل النظري لما هو عملي أي لما هو سياسي وأخلاقي إن هذا التحليل النظري مبرر بمبادئ المعرفة والعمل المتضمنة في فلسفة مل.

يخصص مل استعباد النساء لبحث رأي اللامساواة بين الجنسين الذي يدعي مناصروه أنه صحيح ومبرر لممارسة قانونيّة واجتماعيّة تشرع لوضع الاستعباد الذي وجدت النساء أنفسهن فيه. فيحاول، من خلال نقد هذا الرأي السائد والعام، اقتراح رأي آخر أكثر منطقيّة إذ هو رأي يسند للشك نصيبا شرعيا ويتصور شروط إمكان نظام اجتماعي آخر يمكن من بروز ظروف تتلائم وملاحظة النساء ملاحظة تسمح بالكشف عن التربية وعن ظروف العيش التي تؤثر أشد تأثير في طبعهن. إن مهمة ميل لصعبة لأن الرأي العام الذي يدافع عن اللامساواة بين الجنسين في شكلها القانوني والاقتصادي والاجتماعي والسياسي هو رأي مؤسس على الشعور لا على العقل(14). إن هذا الوضع يعطي لمهمة مل بعدا تربويا و أخلاقيا في آن واحد. فعليه إذا أن يبرز خطأ البشر وخطر تأسيس آرائهم على العاطفة دون إخضاعها إلى فحص حقيقي ودون التثبت منها لأن الرأي يؤسس التربية والأخلاق والتنظيم القانوني والاجتماعي الذي يؤكد بدوره اللامساواة بين الجنسين. فالأمر لا يقتصر، حسب مل، على استبدال نظام بآخر، بل يتعلق الأمر بالإقناع وبالتربية بعد تحليل الأوضاع التاريخيّة والفلسفيّة التي تعبر عن استعباد النساء.

يراهن فيلسوفنا على العقل لتغيير الوضع السائد ومن هنا نستشف كل البعد الفلسفي لاستعباد النساء من خلال المراحل الكبرى التي اتبعها فيه مل والتي تتمثل في فحص

الرأي المخالف في ذاته أولا وفي علاقته بمبدإ المنفعة ثانيا. لذا فإننا نتبع في مقالنا مرحلتين. نخصص الأولى منها لفحص الحجج التي تقام على منطق العلم والتي تبرز الهشاشة المنطقية للرأي السائد وتدافع عن حرية النساء. أما المرحلة الثانية فإنها تخصص لفحص الحجج التابعة لمنطق العمل الذي يهتم بالبراهين الأخلاقيّة والسياسيّة. إن اتباع هذه الطريقة الثانية تمكن مل من البرهنة على لاأخلاقيّة ولا نفعيّة استعباد النساء مما يؤسس لتحريرهن.

I ـ استعباد النساء ومنطق العلم :

إن الاهتمام الذي أوكله مل لمسألة المساواة بين الجنسين سبقت نشر كتابه استعباد النساء بعدة سنوات. إن مراسلته لأوغست كونت Auguste Conte تؤيد ذلك. في رسالة بتاريخ 30 أكتوبر 1843 لكونت، كذب مل دونية النساء وختم رسالته بالدفاع عن المساواة بين الجنسين(15).

رغم أن مل مقتنع بالمساواة بين الجنسين وملتزم بالدفاع عنها، فإنه كان مقتنعا أيضا بعدم كفاية الأحاسيس وحدها لحل مشكل استعباد النساء الذي يتغذى من أشد الأحاسيس عمقا وقوة. إن هذا الوضع هو الذي أجبره على الالتجاء إلى المنطق الذي هو مجال محايد وإليه يعود النظر في مختلف القناعات. يتبع مل إذا الطريق المقرر مسبقا والمصرح به في نسق المنطق. إن هذا المنهج هو الإستقراء الذي يمكن من إدراك الحقيقة باعتبارها مطابقة بين الأقوال والأحداث. يعالج مل الرأي المضاد والذي يدافع عن استعباد النساء متخذا دور ملاحظ يحاول التثبت من مطابقة هذا الرأى والأحداث، والواقع بتفحّص حججه وأسسه والبراهين التي أقيم عليها. يبدأ ميل بتفسير هذا الرأي بإرجاعه لأصله أي إلى قانون الأقوى: "ان اللامساواة في الحقوق بين الرجال والنساء لا أصل لها سوى قانون الأقوى" (16). إن المصلحة هي التي تبرر الاستعباد الذي يعتبر طبيعيا من طرف الذين يستغلونه. يتعلق الأمر إذا بمصلحة أنانيّة وخاصة تلك المصلحة التي تحولها العادة إلى حالة طبيعية، فيتحول الاستعباد إلى تقليد شامل. إن هذه العادة باعتبارها طبيعيّة وضروريّة تؤول إلى منع كل إرادة تحرير إذ تعتبرها غير شرعيّة ومستحيلة. لكن من أين يستمد الرأى العام الدليل الذي يبرره منطقيا؟

إن التجربة هي التي تبرر الرأي الخاص، ولكن التجربة - حسب مل - لا تمثل دليلا إلا إذا ما خضعت إلى مقياس التنويع فتجربة واحدة لا يمكن أن تعتبر برهانا كافيا على رأي ما. لقد اشترط مل تنويع التجارب وتنويع ظروف الملاحظة لإبداء حكم صحيح حول النساء. فلا تكفي ملاحظة واحدة ولا معرفة بإمرأة واحدة أو بمعرفة تتعلق بنساء تمت ملاحظتهن في ظروف خاصة. فالإستقراء حسب مل يمثل أساس كل معرفة إذا ما خضعت إلى شروط الملاحظة والتجريب، التي، إن توفرت، مكنت من بناء حكم عام وشرعي (17).

إن الرأي المقابل الذي يدافع عن استعباد النساء يهمل كل هذا فينقاد وراء تبرير نفسه باللجوء إلى مفهوم الطبيعة الإنسانيّة.

إنّ حجة الطبيعة الإسانيّة في نظر مل تشكو من تناقض مضاعف فإذا كان استعباد النساء حالة طبيعيّة لا حاجة إذا لإجبارهن على قبوله، وإذا كان على النساء الخضوع إلى طبيعتهن فلا جدوى من منعهن أشياء ما دامت طبيعتهن ستمنعها بصفة مباشرة وبأكثر نجاعة في هذه الحالة فإنهن لن تحتجن منطقيا لتلقي تربية عبيد إذ ليس أمامهن إلا خيار واحد : الزواج أي العبوديّة أو لا شيء. إن مثل هذه الظروف تحكم على النساء بحياة في حالة تبعيّة اقتصاديّة في عيشهنّ وفي إدارة أملاكهنّ مما يحرمهن من كل مشاركة اجتماعيّة وسياسيّة. ومن ناحية أخرى فإن هذه الظروف لا تمثل أساسا شرعيا لاستعباد النساء. إنها ليست سوى ظاهرة عرضيّة وفي مرحلة أولى من تحليله، يبرز مل تناقض الرأي القائل، بأن وجود طبيعة نسائيّة هدفها توجيه النساء وتكليفهن بمهام وأمرهن بالتزامات. ففي الحالة الأولى فإ التربية لا دور لها وفي الحالة الثانية يقتصر دورها على إعادة الأوامر الضمنيّة للطبيعة. فتتحول تربية النساء كما هي في الواقع إلى شيء يمكن الاستغناء عنه و تثبت عكس ما تقدمه. إن هذا الوضع يتنافى ومفهوم التربية ذاته. إن التربية حسب مل تأتي لتصلح عيوب الطبيعة ولا تأتي لتدعيمها. لاحظ مل هذا التناقض واستدرجنا للشك في وجود طبيعة إنسانيّة. فما نظنه طبيعة ليس إلا مجموع الخصائص أو السمات التي تعود إلى التربية وللظروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي وجدت النساء انفسهن فيها. يرسم لنا مل صورة لوضع النساء الدوني والراجع إلى النظام الإجتماعي لا إلى النظام

الطبيعي . يدعم مل أطروحته بفحص دقيق لعقد الزواج الذي يمثل الوضع القانوني للنساء في إطار العائلة. يجسد هذا العقد تسلط الرجال على نوع خاص من الأفراد : النساء فهو يسلبهن كل حقوقهن لصالح الزوج. إلى جانب اهتمامه بوضع النساء العائلي فإن مل فحص وضعهن الإجتماعي ولاحظ أن النساء يعشن منغلقات في بوتقة الخدمة العائليّة مما يمنعهن من الاهتمام بالسياسة والمشاركة في الحياة السياسيّة.

من خلال هذا التمشي يمكن أن نلاحظ العلاقة التي تربط استعباد النساء بنسق المنطق إذ يدعونا مل لملاحظة بعض الظواهر كالظروف القانونيّة والإجتماعيّة التي توجه حياة النساء لغاية فضح البراهين السفسطائية للرأي المخالف، الرإي الذي يدافع عن اللامساواة بين الجنسين. لدحض هذه الأطروحة، يجب على مل أن يستخدم نظريّته في ما أسماه "البرهنة السيئة" إن هذه النظريّة تخص تحليل البراهين الخاطئة وتفسيرها والتي خصص لها مل الباب الخامس من نسق المنطق الذي يحمل عنوان "البراهين السفسطائية". يشمل البرهان السفسطائي لدى مل كل وسائل البرهنة التي يمكن تجميعها في ثلاثة وسائل :الملاحظة والتعميم والإستدلال(18).

إن الحكم على براهين الرأي الآخر المدافع على استعباد النساء يتمثل لدى مل في استخراج الأخطاء المتعلقة بالملاحظة والتعميم والاستدلال ومقابلتها بملاحظته الخاصة للأحداث وتعميمه لها واستدلاله عليها.

إن ملاحظة النساء في رأي مل هي بصفة عامة إما سيئة أو مغيبة. تنحصر الملاحظة السيئة في بعض الحالات الخاصة بقطع النظر عن ظروف الملاحظة. وتكون الملاحظة مغيبة عندما يهمل الرأي العام الأحداث التي تؤيد امتياز النساء وتؤثر تلك التي تؤكد دونيتهن لكن مل يذكر ببعض الأحداث التاريخيّة مثبتا - دون شك - قدرة النساء على العمل الفكري وعلى القيادة السياسيّة وهي قدرات لا ريب فيها.

يكشف مل في نسق المنطق عن سفسطة أخرى وهي تلك التي تتعلق بالعميم. فيجسدها بمثال النساء اللائي لم يعترف لهن بالمساراة مع الرجال من حيث الذكاء وذلك بسبب طبيعتهن الدونية. إن مثل هذه السفسطة تعود إلى عدم البرهنة إثر تعميم متسرع يعيق الرجال عن الإعتراف بالظروف المحيطة بحالة ما. يجسم مل هذه الحالة بتحليل مثال في استعباد النساء. ففي نفس الوقت الذي يذكر فيه بالظروف السيئة التي كانت تحيا فيها النساء وهي ظروف حالت دونهم ودون إنماء قدراتهن بحق وذلك ما يفسر انعدام الطرافة في آثارهن الفنيّة والفكريّة وهو رأي مثبت رغم وجود أمثلة لنساء أديبات قد اعترف بقيمتهن. يمكن تصنيف هذه الظروف صنفين: صنف قانوني وصنف نفسي.

يشمل الصنف الأول الظروف القانونيّة التي تتمثل في سلب النساء حقهن في الحياة واسناده إلى أزواجهن الذين لا يعتبرونهن إلا مجرد موضوع جنسي، مجرد أداة تسمح لهم بإشباع حاجة حيوانيّة دون مراعاة رغبة النساء التي هي رغبة خاصة. فما دامت النساء لا تملكن أي حق على حياتهن ولا على أجسادهن فإنهن لا تملكن أي حق على أزواجهن ولا على أطفالهن الذين يعتبرون ملك الأب.

إن مثل هذه الظروف القانونيّة تؤثر سلبا في مزاج النساء. إنهن تفتقرن إلى المبادرة بسبب فقدان الاستقلاليّة مما يفسر عدم إبداعهن. إن عدم امتلاكهن للقرار ولاختيار حياتهن وللاختيار خلال حياتهن، يولد لدى النساء انفعالا شديدا وضعفا في قدراتهن الذهنية الذي يفسر نقص الإبداع والتفرد عندهن. من خلال التحليل الذي قدمه مل يبرز أنه تخلى عن مفهوم الطبيعة الإنسانيّة. وفعلا لقد بين مل أن كلمتي "ماهية" و"طبيعة" تخفيان نوعين من السفسطة: إحداهما سفسطة الالتباس والأخرى سفسطة تحصيل الحاصل Petitio Principi. السفسطة الأولى هي نتيجة التباس المفردات واستعمال الكلمات في معاني مختلفة وبكيفيّة ملتبسة. أما السفسطة الثانية فيعرفها مل كما يلي:" إنه يتم اختيار بعض خصائص الشيء، بصفة اعتباطيّة للإشارة إلى طبيعته أو ماهيته. بعد ذلك ، نفترض أن هذه الخصائص لا يمكن أن تتبدل وأنها نعلو كل الخصائص الأخرى أو الخصائص المضادة لها"(19).

يكشف مل عن هذه السفسطة بكيفيّة غير مباشرة في استعباد النساء عندما يخالف الرأي القائل بأن المرأة دون الرجل بطبعها وذلك بسبب احساسها و حدسها، اللذين يعتبران أشد نموا من القدرات الذهنيّة التي لا تمثل جزءا مهما من طبيعتها الحقيقيّة. وليس من محض الصدفة أن اختار مل كمثال للامساواة بين الجنسين في الفصل الخاص بالسفسطة وفي الفصل الخاص بالأثولوجيا في

كتابه نسق المنطق. إن الرأي القائل باللامساواة بين الجنسين يخطئ في نظر المنطق وفي نظر الأثولوجيا (20).

يعرف مل الأثولوجيا كعلم قريب من علم النفس الذي يدرس القوانين العامة للفكر، فموضوعها يتمثل في "القوانين النابعة من قوانين الفكر وذلك بافتراض مجموعة ما من الظروف في تكوين الطبع" (21) تمثل الاثولوجيا عند مل العلم الذي يستخدم كحد أوسط بين ماهو عام - قوانين الفكر - وماهو خاص - طباع الفرد والبلدان. تلعب الاثولوجيا دورا هاما إذ أنها تسمح بالتنبؤ بالطباع والتأثير فيها بتحويل الظروف ، فمن الجرأة أن يقدم مل مثال اللامساواة بين الجنسين كصورة لدور الإثولوجيا : يبدو من الخلف - حسب مل - الحديث عن طبيعة بالنسبة للنساء وبالنسبة إلى طبعهن دون أن نأخذ بعين الاعتبار الظروف التي يمكن أن تكون قد أثرت سلبا فيهن ودون أن نأمل حصول تغيير في طبعهن إذا ما تغيرت الظروف التي يمكن أن تسمح للنساء بالتحرر دون أن ننكر الحتمية ودون أن ننفي الحرية.

يتجسد وضع مل من هذه المسألة في الفصل الذي بحث فيه مسألة الحتميّة و الحريّة والذي يذكر فيه أن "الإنسان يملك إلى حد ما القدرة على إحداث تغييرات في طبعه وإن يكن الطبع - في آخر الأمر - موجوداً له، فلا مانع من أن يكون ولو جزئيا من صنعه، باعتباره فاعلا وسطا فلظروف الحياة نصيب في تكوين الطبع ولكن رغبة الإنسان في تشكيل طبعه بطريقة أو بأخرى تمثل إحدى هذه الظروف وليست بالظروف الأقل تأثيرا" (22).

هكذا فإن الإثولوجيا تؤثر إيجابا في مستقبل النساء بتحديد ظروفهن السلبيّة التي تعلل أو تفسر استعبادهن، وفي الظروف الإيجابيّة تلك التي تؤثر إيجابا في تحريرهن. رغم أهميّة الظروف الإيجابيّة، فإن رغبة النساء في التحرر تبقى الأساس عند مل وتحتاج وعيا وتربية خاصة بالنساء توجه في نفس الوقت للفكر والإحساس.

إن هذا مشروع لتحرير النساء يبدو مشروعا خياليا ولا يشرف فيلسوفا كامل حسب دافيد ستوف David Stove الذي أكد في مقال له بعنوان "استعباد جون ستيوارت مل"(23) لا معقوليّة أطروحته الخاصة بالمساواة بين النساء والرجال وعلى أن مل لم يؤكد مثل هذه القضيّة بكيفيّة واضحة وصريحة. أما في رأينا، فإن مسألة المساواة بين النساء والرجال ليست قضية دافع عنها مل علنا بل هي استتباع منطقي للأسس التي عرضها وأيدها في كتابه نسق المنطق مما يعطي لهذه المسألة صبغة فلسفيّة إذ اتبع في معالجتها نفس المنهج الفلسفي الذي اتبعه في مختلف أجزاء فلسفته. كما دافع عنها في مظهرها الأخلاقي والسياسي بحجج منطقيّة وبممارسة سياسيّة. فلم يعزف مل عن الدفاع عن حقوق النساء التي اعتبرها من أهم ما نادى به عندما كان نائبا برلمانيا من 1865 إلى 1868.

II - استعباد النساء ومنطق الفن :

يستمد استعباد النساء قيمته الفلسفيّة من تطبيق منطق العلم كما أنه يعبر أيضا عن منطق الفن إذ يتعلق الأمر بمعرفة رأي حقيقي بخصوص النساء لغاية استنباط قواعد أخلاقيّة. يميز مل، في نسق المنطق، بين منطق العلم و منطق الفن: فمنطق العلم يهتم بالقضايا المتعلقة بملاحظة الأحداث وتفسيرها و على خلاف ذلك فإن منطق الفن يتعلق بالقضايا التي تبين ما يجب فعله أي يتعلق بالأوامر الخاصة بالسياسة والأخلاق والاستطيقا. فكل منطق يتميز بموضوعه الخاص، يقتضي منهجا ملائما : فمنطق العلم يقتضي الإستقراء ومنطق الفن يقتضي الاستنباط. لكن رغم هذه الفوارق، فالمنطق عند مل يبقى كليا ويتأسس على الاستقراء، على الانتقال من الخاص إلى الخاص (24). في مرحلة أولى. كما لاحظنا، يهتم مل برأي عام وبفحص التمشي المنطقي في صيغته الاستقرائيّة يقوم هذا المنهج على الاهتمام بالأحداث الملاحظة ونوعيّة الملاحظة ونوعيّة الأدلّة. إن هذا التمشي يبرر بالاستقراء الذي يكون حسب مل " الوسيلة لاكتشاف قضايا عامّة والبرهنة عليها" (25).

في مرحلة ثانية، يفحص مل القواعد الأخلاقيّة التي تمكن من استنباط هذا الرأي. إن الخطاب المنادي باللامساواة بين النساء والرجال لا يمثل قضيّة عامة بسبب العيوب التي كشف عنها سابقا فهو لا يعبر عن حقيقة علميّة، إنه ليس سوى قانون امبيريقي، لا يمكن أن يعتبر قانونا علميا لأنّه يقوم على تعميم مموه ينحصر في الاعتماد على عدد محدد للأفراد أي الأفراد الموجودين بعد إقصاء الأفراد الممكن أن يوجدوا مستقبلا.

إلى جانب الحجج السلبيّة الخاصة بخطإ الرأي المخالف وبحججه السفسطائيّة، يستخدم مل حجة مؤسسة على

القياس إنه يقيس اللامساواة بين الجنسين على اللامساواة بين البشر التي تتجسم في العبودية. لكن وإن أثبت مل الموازاة بين نوعي العلاقة ولئن استنتج من القضاء على العبودية تحرير النساء، فإنّه يبقى على وعي بحدود هذه الحجة التي لا تمثل في حد ذاتها دليلا فعليا، لقد بين رسل في نسق المنطق أن "القياس لا يمثل استقراء كاملا" (26). سنبين لاحقا كيف يتفادى مل نقائص القياس.

إن أهم شيء ينوي مل تحقيقه من خلال استعباد النساء يتمثل في البرهنة على لا أخلاقية الوضع السائد لعدم مطابقته للمبادئ الأخلاقية التي تمثل أساس السلوك البشري والحياة الإجتماعية. فإن كان الرهان في مرحلة أولى من نوع نظري: مدى صدق حكم حول النساء، فإنّه في مرحلة ثانية يكون الرهان من صنف عملي إذ يقتضي فحص القيمة الأخلاقية للرأي الذي يدافع عن اللاّمساواة بين الجنسين. للحكم على هذا الرأي لا يكفي الاقتصار على منهج استقرائي بل يجب على عكس ذلك استنباط قاعدة من مبدإ أخلاقي.

إن التمييز بين هذين المظهرين، المظهر النظري والمظهر العملي لا يجب أن يؤول تأويلا خاطئا فنعتقد أن المظهر الأخلاقي هو الأول وأن المظهر المنطقي أو النظري هو الثاني والثانوي إذ يبرر المظهر العملي على عكس ذلك، يرى مل أن المظهر الأخلاقي يؤسس على المظهر النظري والمنطقي. إن هذا التصور للعلاقة بين المظهرين هو الذي يبرر التمشي الذي اتبعه مل في استعباد النساء. من هنا نستنتج قيمة المنطق في المجال العملي إذا أردنا تصويب السلوك البشري والتأثير في المجال العملي. يجب أن نبدأ بفضح أخطاء الحجج السفسطائية الناتجة عن تربية فكرية خاطئة. فنكون بهذه الطريقة قد جمعنا بين المظهر النظري والمظهر العملي لمسألة المساواة بين الجنسين كما يؤكد ذلك مل إذ يقول: "إن كل نتيجة خاطئة، رغم أنها تستمد من أسباب أخلاقية، تتضمن حدثا فكريا يتمثل في قبول دليل غير كاف على أنه كاف" (27) يتناول من المظهر الأخلاقي للرأي السائد من خلال مبادئ العدل والمنفعة والاستكمال. على مل أن يبرر المساواة بين الجنسين من خلال غايته الأخلاقية: هل أن الاعتراف بالمساواة بين الجنسين يجعل المجتمع أفضل؟

يجيب مل عن هذا السؤال بالإثبات فالمجتمع الذي يدافع عن مبادئ العدل والحريّة والمساواة بين البشر لا يمكنه أن يعتبر العبوديّة واللامساواة والظلم مبادئ تحتكم إليها العلاقات بين الأفراد المختلفين جنسيا .. إن رهان مسألة استعباد النساء رهان أخلاقي إذ يتعلق بإنسانيّة الإنسان وبمبادئه وقيمه. فالمسألة لا تخص وضع النساء بل الأسس التي تمكن من تشريع علاقات اجتماعيّة بين البشر عامة وبين النساء والرجال خاصة. يتساءل مل عن أساس العلاقات بين الكائنات البشريّة هل تؤسس على الطبيعة أم على الأخلاق ؟ لا يقوم الجواب عن هذا السؤال على العقل وعلى دليل الإحساس مستخدما في شكل حجة لتحرير النساء خاصة وأن الأخلاق في نظر مل وخلافا لماهو عليه الأمر بالنسبة لأتباع جرمي بنتام Jermey Bentham لا يتعارض بالضرورة والرجوع إلى العاطفة أو الإحساس كما يذكر ذلك مل في مؤلفه النفعيّة. فإن مل يهتم بمبادئ الأخلاق وبالطبع المميز للدليل الخاص بالفن أي بماهو عملي كما بين ذلك في نسق المنطق. إن مبدأ كل قضايا الفن (السياسة والأخلاق والإستطيقا) هو مبدأ النفعيّة أو مبدأ السعادة الإنسانيّة بل سعادة كل الكائنات الحاسة (28) لكن كيف يمكن أن نستدل على المساواة بين الجنسين باعتبارها أمرا أخلاقيا؟

إن الجواب الذي قدمه مل في الفصل الرابع من النفعيّة يظل جوابا ملتبسا ومولدا لانتقادات لاذعة. بالنسبة إلى مل لا وجود لدليل في الأخلاق بسبب دوريّة الجواب الذي قدمه عندما قال: "كل ما يمكن أن نقوله لنستدل على أن موضوعا ماهو موضوع قابل لأن يكون مرئيا هو أننا نراه بالفعل والدليل الوحيد على أن صوتا ماهو قابل لأن يسمع هو أننا نسمعه. وكذلك بالنسبة إلي فالدليل الوحيد الذي يمكن تقديمه لنبين به أن شيئا ماهو مرغوب فيه هو أننا نرغب فيه بالفعل" (29). إنها التجربة التي تكون مباشرة في أن ما نرغب فيه نحن وبطريقة غير مباشرة هو ما يمكن للجميع أن يرغبوا فيه، هو ما يسمح لنا بالبرهنة على أن شيئا ماهو أخلاقي مرغوب فيه. إن التجربة الفكريّة المؤسسة على المنطق تندرج في آخر استعباد النساء بتربية عاطفيّة يدعو من خلالها مل إلى القياس بتجربة تتمثل في أن تشمل رغبة الحرية ورغبة الإستقلاليّة النساء وهي رغبات مخصصة للرجال في عصر مل، يؤكد مل ذلك بقوله: "فلنكن على يقين من أن كل ما نحس به. (بخصوص رغبة الحرية

والاستقلاليّة) فالنساء تشعرن به بنفس الدرجة" (30).

يمكن أن يعارض هذا الاختيار برفض مل للحدس كأساس لآرائنا. لكن مل إذ يلجأ إلى العاطفة في نهاية كتابه إستعباد النساء، فليثبت كل ما قدمه سابقا عندما التجأ إلى منطق العلم ومنطق الأخلاق إذ لا يعتقد أن العاطفة وسيلة صادقة للمعرفة وللعمل. فالعاطفة التي لجأ إليها مل هي ثمرة غير مباشرة مؤسسة على تقمص دور الرجال الذين يماثلون النساء، بإمكانهم أن يشعروا بالمظالم التي تكون للنساء. في بداية استعباد النساء حاول مل إقناعنا بخطإ رأي مضاد وذلك بتقمص دور الخصم والناقد بالتداول وفي النهاية يدعونا مل إلى أن نحيا الوضع الراهن للنساء بما يعلوه من ظلم واستعباد ..كان مل على وعي بفشله المحتمل في التربية الفكريّة التي يدعو إليها إذ لا يمكن بسهولة للرجال أن يتخلوا عن امتيازاتهم لفائدة النساء. بفضل تقنية تقمص الدور هذا استطاع مل على الأقل التقريب بين عواطف الرجال وعواطف النساء وعلى مساعدتهم على تفهم شرعيّة مطالبة النساء بالحرية. بهذه العمليّة يتمكن مل من تحويل في معنى ايجابي الاختلاف بين الجنسين من اختلاف في اللامساواة مقام على علاقات القوة بين الرجال والنساء إلى اختلاف في المساواة في الحقوق والسلط. فلا يتمثل مشروع مل في المماثلة بين الرجال والنساء بل في الحفاظ على الاختلافات بينهم في نفس الوقت الذي يقر فيه بالمساواة في الحقوق. فالتماثل بين مصالح النساء والرجال لا يعني بالضرورة تماثلا بين الأفراد. إن المماثلة في الحقوق تمكن مل من دعوة القارئ للتخلي عن قناعاته الخاطئة وذلك بأن يحيا في الخيال نوعامن التماثل في المشاعر أي الإحساس بالحريّة وبالرغبة في تخلي من أدرك سن الرشد عن كل ولاية. إن شعر الرجل بهذه الرغبة الخاصة بكل كائن بشري فإنه لا يمكن أن يحرم منها النساء وأن يكون حرمانه شرعيا. إن هذه التجربة الخيالية التي يدعو مل كل رجل إلى القيام بها هي التي تمثل البرهان الأكثر اقناعا عند البعض. إن هذه التجربة تحول القارئ إلى فاعل يبث الحياة في نظريّة المساواة بين الجنسين ويعترف بصدق مل لكن هذا اللجوء إلى الإستبطان والحدس ليس إلا تتويجا لتمشٍّ يبدأ بالعقل وينتهي بالعاطفة التي استخلص منها كل عنصر سلبي. إنها لنتيجة منطقيّة لانفتاح مسبق للعقل.

لقد تعرضنا إلى فحص الطرق التي اتبعها مل في تحليله لاستعباد النساء و في مطالبته بتحريرهنّ. علينا الآن أن ندرس المبادئ التي أسس عليها أطروحته.

نعثر في استعباد النساء على ثلاثة مبادئ: العدل والمنفعة والاستكمال. إن التمييز بين هذه المبادئ لا يجب أن يعني الفصل الحقيقي بينها إذ تساهم بطريقة غير مباشرة في تحقيق المبدأ العام أي السعادة التي يتصورها مل ككل مركب لا يمكن إدراكه إلا بطريقة غير مباشرة كما يقر بذلك مل في النفعيّة (31) لهذا السبب لم يتمكن مل من الفصل بين هذه المبادئ التي تقدم في مؤلفاته في شكل زوج: المنفعة والعدل في النفعيّة، المنفعة والإستكمال في الحرية والمبادئ الثلاثة في استعباد النساء ويعود ذلك إلى أهمية مسألة المساواة بين الجنسين وتعقدها.

– أ– حجة العدل :

يعترف مل أنه لظلم فعلا أن نجعل الرجل بمجرد أنه ولد رجلا، كائنا أرقى من أمه وأخواته وزوجته اللائي يمكن أن يفقنه ذكاء. إن التربية التي تلقاها الرجال تشوه حكمهم باعتبارهم أفرادا وباعتبارهم أعضاء في المجتمع. يوازي مل بين هذه الوضعيّة الإجتماعيّة ووضعية الأفراد النابعة من حادث الولادة. لقد تم القضاء على هذا النظام بخصوص العلاقات الإجتماعيّة فكيف لا يمكن القضاء عليه عندما يخص الأمر العلاقات بين الرجال والنساء؟

إن دافع مل على قضية النساء فلهدف واحد: أن يسود العدل في الفصل الثاني من استعباد النساء، يؤكد مل على ظروف عيش النساء في حالة عبوديّة تتجسم في عقد الزواج الذي يؤكد في فصوله استعبادهنّ من طرف أزواجهن بحرمانهن من كل حق في القرار بمأنّه حق لا يملكه بصفة شرعيّة سوى الزوج. فعلا فإنه بعد الزواج تتغير، لكنه تغير من المثيل إلى المثيل، فوضعهن الجديد لا يختلف كثيرا عن وضعهنّ قبل الزواج. نلاحظ فعلا تغيرا في الوضع الإجتماعي يتمثل في تغير السيد. كان جديراً بالقوانين أن تضمن للنساء حقوقهن العائليّة والإقتصاديّة والسياسيّة التي تسمح لهن بتعميم العدل فالتشريع القانوني عامة يضمن الحرية والعدل والمساواة لكن القوانين تتحول في الواقع إلى تأكيد العبوديّة والظلم واللامساواة.

يقتصر مل على وصف الوضع القانوني للمرأة ويحاول تقييمه منطقيا وأخلاقيا. يحاول العثور على التناقض بين دور القانون والشكل القانوني الخاص الذي يتجسم في عقد الزواج. إن عقد الزواج يشجع على الطغيان الذي يخدم الأنانيّة والمشاعر الخسيسة . إن مثل هذه الانفعالات في كونها تدعم بتحقيقها بالفعل بواسطة القانون، فالقانون يقنن الزواج لكن القانون لا يعترف بحق النساء. إن هذا القانون نابع من حق الأقوى.

إن قانون الأقوى يؤدي في العائلة إلى الاستعباد وفي المجتمع إلى الطغيان والحكم المطلق. إن الحكم يقوم على حالة طبيعية تمكننا من الحكم على كل الظروف الخاصة وهي حالة المساواة كما يذكر ذلك مل" إن الحالة الطبيعيّة للمجتمع هي المساواة" (32). إن الظلم واللامساواة، اللذين يؤسسهما المجتمع، يمثلان حالة مرضية لذا يدافع مل عن أخلاق العدل التي تمكن من حل التناقض بين روح القانون وروح العصر وتؤدي إلى تحويل ظروف عيش النساء مما يسمح بتغيير طباعهن. يؤكد مل على ذلك من خلال قوله: "إن الأفكار التي نكونها حول طبيعة النساء بالإعتماد على مجرد تعميمات امبيريقية تكونت دون فكر فلسفي ودون تحليل، إذ اعتمدت على أولى الحالات التي اعترضتنا، إنها لتعميمات غير جادة، إلى درجة أن الفكرة المقبولة تختلف عنها في بلد آخر. إن هذه الأفكار تتنوع حسب الظروف الخاصة بكل بلد وهي ظروف تؤهل النساء اللائي تحيين فيها للتطور في إتجاه دون آخر" (33). هكذا فإن أهم طباع النساء من غياب الطموح أو نقصه هي نتيجة طبيعية للظروف التي عاشت فيها والتي كيفتها.

-2- حجة المنفعة:

يقر مل بفائدة أخرى لتحرير النساء وهي المنفعة وانعكاساتها على تحقيق السعادة. إن تحرير النساء حسب مل في مظهره النفعي يؤدي إلى تطوير الرجال بسبب المنافسة التي تكون أصل التطور بالنسبة للرجال وللنساء على السواء. إن تحرير النساء يمكن من تقديم مجموعة من المواهب للمجتمع الذي يكون دوما في حاجة إليها. أن لا نحرر النساء يعني أن نحرم المجتمع من نصف الكائنات البشريّة المالكة لمواهب وقدرات - تسمح لهن في بعض الحالات وكما بينت ذلك التجربة أن تتجاوز قدرات الرجال.

من ناحية أخرى فإن الوضع الخسيس للنساء هو وضع حقير يسلب فيه الكائن الإنساني هويته التي تتمثل في جملة من الإمكانات اللامتناهية والتي تتحقق عبر تتطور لا نهائي.

إن الوضع الراهن للنساء يعبر عن تناقض آخر يحاول مل الكشف عنه بالرجوع إلى حجة الاستكمال.

III- حجة الاستكمال :

يوجد لا تطابق بين الحالة التي عليها النساء في الواقع وما يمكنها أن تكون عليه مبدئيا. إن ماهو موجود. ظروف - العيش - القوانين والقواعد الأخلاقيّة - من المفروض أن تسمح للكائنات البشريّة من التحقق والتحسن إلى ما لا نهاية له وأن تكون حرة. لكن الأنسقة الموجودة تستبدل الحريّة بالاستعباد والاستسلام لقدر ظالم. فالقانون فيما يخص الزواج هو وسيلة تشريع اللامساواة والعبوديّة. يقدم مل استعباد النساء كفضح للسلطة ضمن العلاقات بين الرجال والنساء إن هذا الوضع الممكن في علاقة مع تصور الفرد باعتباره مجموعة لا متناهية من الإمكانات التي تتطلب لتتحقق سلطة لا تملكها النساء حاليا إن الرجال وحدهم هم الذين يملكونها ويستغلونها كوسيلة لمنع النساء من تحقيق ذاتهن إذ الفرد باعتباره عضوا في المجتمع هو مساو قانونيا للآخرين.

إن الحياة الإنسانيّة في رأي مل تكون ضد الطبيعة وتهدف لتحقيق سعادة كل الأفراد بما فيهم النساء. إن انطلقنا من واقع أن النساء أفراد، فإنهن يحتجن إلى سلطة حتى يحققن ذاتهن فالسلطة التي لا تكون مشتركة هي حاجز يصد كل كائن بشري عن التحسن.

الخاتمة:

إن استعباد النساء يجسم منطق مل في بعده الشامل والنسقي المتركب من منطق العلم باعتباره منطق الحقيقة والدليل في ميدان المعرفة ومنطق الفن الخاص بالأدلة في الميدان العملي الذي موضوعه سعادة الكائن البشري.

إن هذا المنطق بمظهريه يؤكد وحدة المنظومة الفلسفيّة الميلية ويؤكد أيضا على وحدة النظريّة والعمل رغم التمييز الذي أقامه مل بين العلم والفن الذي قدمه مل في كتابه نسق المنطق والذي طبقه في مظهريه في كتابه استعباد النساء. رغم التمييز الذي أقامه مل بين العلمي والعملي فإنه أوجد بينهما علاقة حميميّة إذ يقول "كل فن هو نتيجة

مزدوجة لقوانين الطبيعة التي كشف عنها العلم والمبادئ العامة التي تسمى تليولوجيا أو نظرية الغايات" (34) بالإعتماد على تمشيه المؤسس على قوانين الملاحظة والإستقراء والدليل من خلال مبادئ الفن: العدل، المنفعة والاستكمال. استطاع مل أن يستنتج تحرير النساء وأن يجسم العلاقة الحميمية بين النظري والعملي الذي أعلن عنه في آخر فصل من نسق المنطق.

يمكن أيضا أن نعتبر استعباد النساء أثرا يدمج ضمن مجموع العلوم الأخلاقية كأثر يعتبر مظهرا من مظاهر الإثولوجيا التي تتمثل في دراسة العلاقة بين مزاج الأفراد وظروف عيشهم مما يسمح برفض الرأي القائل بأن الإثولوجيا بقيت ، عند مل، مجرد مشروع لم يتحقق أبدا إلى درجة أن فوار Feuer يتحدث عن إثولوجيا لم يكتبها مل بالفعل إذ لم يؤلف أثرا نظريا لدراسة موضوع هذا العلم ومناهجه (35). لكن مل عوض ، في رأينا، هذا النقص بتحليل طباع النساء عبر التاريخ وظروف عيشهن في انجلترا في القرن XIX تحليلا مطابقا لتعريفه لهذا العلم والذي يكون موضوعه "أصل ومنابع هذه الصفات الخاصة بالكائنات الحية التي تخصنا باعتبارها أحداثا يمكن إحداثها أو تجنبها أو بكل بساطة لفهمها. وهدفها هو تحديد، من منطلق قوانين عامة خاصة بنوعنا في العالم، المركبات الحالية والممكنة و الخاصة بالظروف التي يمكن أن تولد أو تمتع ظهور هذه الصفات" (36). من بين الذين واصلوا النضال من أجل المساواة بين الرجال والنساء واكتساب حق الإنتخاب، نجد برتراند راسل الذي كان والده من أصدقاء مل و أتباعه، والذي تأثر باستعباد النساء ودافع سنة 1907 عن حق الانتخاب عند ترشحه كنائب برلماني كما يذكر ذلك في سيرته الذاتية Autobiography: "لقد دافعت بشدة عن المساواة في الحقوق بين النساء والرجال منذ قرأت في مراهقتي ما كتبه مل في هذه المسألة(37).

إن تأثير استعباد النساء لا يزال إلى اليوم مثلما كان في القرن الماضي و يعود هذا التأثير إلى صدق صاحبه وإلى روحه النقدية وخاصة لروحه التعليمية.

إن وقع الإعتراف بحق النساء في الانتخاب بعد سنوات.فإن هذا الحق لا يزال هشا ومهددا على مستوى الممارسة بغياب سلطة سياسية حقيقية تمكن النساء من تحويل المجتمع ومن توجيهه نحو تحقيق التقدم والسعادة للرجال والنساء كما كان مل يتمنى ذلك.

الإحالات:

1ـ يعترف أرسطو بدونية المرأة السياسية والأخلاقية. أنظر أرسطو والمرأة للأستاذ الدكتور إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1995.

2ـ انظر جون لوك والمرأة للأستاذ الدكتور إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1999.

3ـ مل، ج.س. استعباد النساء، ترجمة وتعليق وتقديم أ.د. إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1998. عدنا كذلك إلى الطبعة الانجليزية التالية: Mill,J,S, Three Essays on liberty, Perpesentative Gouvernment,The Subjection of Women,Oxford,Oxford University Press, 1975.

وكذلك للطبعة الفرنسية التالية: Mill,J,S, L'Assujettissement des femmes, trad Cazelles, Paris, Guillaumin et CIE, 1869. تعود أساسا الهوامش إلى الطبعة الفرنسية.

4ـ Mill,J,S,Collected Works of John Stuart Mill,ed,by J.M.Robson,Vol VII,VIII,System of Logic, Toronto,Toronto University,Press 1973. عدنا كذلك إلى الطبعة الفرنسية التالية والتي تمثل مرجع كل الاستشهادات الواردة في مقالنا:

Mill,J,S, systeme de logique, Liege etr Bruxelles, Mardaga

Mill,J,S, Utilitarisme, trad de G.Tannesse.Paris, Garnier:1988

5-Flammarion, 1968

6-Wollstonecraft,M,"A Vindication of the Rights of Woman", (1792) in J, Todd et M.Butler, New edition of a Vindication. of the Rights of Woman J.M. Dent,1995.

7- Thompson,W, "An Appeal of one half of the Human Race, Women, against the Other Half, Men to Retain Them in Political and Thence in Civil and Domestic Slavery. In Reply to a Paragraph in

Mr Mill's Article on Government" Londre, (1825) rep. 1983
8- Mill,J,S, Systeme de Logique,P10
9- Platon, La Republique, Paris, Garnier Flammarion, 1966

انظر أفلاطون والمرأة للأستاذ الدكتور إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1996.

Mc Closkey, H.J, John Stuart Mill, A critical Study, London
10-et Basingstoke, Mac Millan, and C°, 1971
11- Ryan A,The Philosophy of john Stuart Mill, London, Mac Millan, 1970
12-Mill,J,S, Earlier Letters, Lettre à Sterling du 20-22 Octobre 1831, in Collected Works of John Stuart Mill O.C, 1963
13- Robson, J "Textual Introduction" in Collected Works of John Stuart Mill A System of logic, Vol VII, Toronto, university of Toronto Press, 1973,p lix-cviii
14- Mill,J,S,Assujettissement des Femmes,p2
15- Mill,J,S, Lettres inedites de jhon Stuart millâ Auguste Comte, Paris, Felix Alcan, 1899,p271
16- Mill,J,S, Assujettissement des Femmes,p11
17- Mill,J,S, Systeme de logique, Liv III
18- Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 341
19- Mill, J, S, Systeme of logique, p 403
20- Mill,J,S, System of logique , p423
21- Mill,J,S,Systeme of logique , p 423
22- Stove, David, "The Subjection of J,S, Mill", Philosophy, 69, 1993, 5-13, 27
23-Mill, J, Systeme de logique, p 549
24-Mill, J,S, Systeme de logique, p319
25-Mill, J,S, Systeme de logique, p83
26-Mill, J,S, Systeme de logique, p299
27-Mill, J,S, Systeme de logique, p559
28-Mill,Utilitarisme 45
29-Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 217
30-Mill,Utilitarisme p105-106
31-Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 9
32-Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 146-147
33-Mill, J,S, Systeme de logique, p557
34- Feuer, L," John Stuart Mill as a sociologist: The unwritten Ethology" in Papers of the Centurary conference, Toronto and John, M, Robson, P86-110.
35- Russell, B, Autobiography, London, Stock, 1967,p198

ديوان الفرائد

شعر بمعايير الفصحى والعروض

المنجي العكبي

دفعت إلينا المطابع في الشهور الاخيرة التي مرت من السنة الوطنية للكتاب بعدّة دواوين شعر ، ما كان اصحابها ليتشجعوا وينشروها لولا المناسبة . وما هو أكثر من المناسبة في الواقع ، وهو الاهتمام الذي أصبح متزايداً بالشعر في أصفى مظاهره اللغوية والعروضية وأزكى مضامينه ، تعويضا عمّا افتقدته أوساطنا الادبية والثقافية لعدة سنين بفعل الثقافة الدخيلة والغثّ الذي امتلأت به أغلب صحفنا ومجلاتنا عن غير روية نقدية .

وبقيت الأذواق السليمة تتطلع الى الشعر من أصفى ينابيعه والى الايقاع اللغوي في أدق موازينه . وربما بلغ الأسف بالطبقة الثقافية القوية الحنين الى فحول شعراء العربية في القديم والحديث ، فجعلها تتحسّر على قلة ما تضعه من شعر مجدّد بين أيدي أبنائها لوصل يومهم بالماضي وصقل مواهبهم ، ودفْع الملل عنهم والإعراض الذي أصبح يأخذهم بسبب تلك البضاعة ، التي تصرف بكل الحيل التجارية وتلقى اليهم أحيانا في المدارس وفي الجوائز المدرسية وفي النوادي الثقافية .. وتفسد عليهم أذواقهم وملكاتهم وحسّهم باللغة والإيقاع إفساداً كثيراً .

ولم يعد مكان في ثنايا منشوراتنا لتلك الدواوين الشعرية الحقيقية التي يشقى أصحابها في سبيل إبلاغها للجمهور ، لأن العين أصبحت لا تكاد تقع عليها حتى تضيّعها في زحمة تلك البضاعة المزجاة أو الانتاج المستجلب من الخارج ، على قلة اهميته هو ايضا أحيانا . وربما ساعدت عليه الدعاية الغالبة والتفنن المبالغ فيه في الاخراج للتغرير بالاذواق الناشئة . وكان ينبغي للنقد الادبي في المدارس وفي الجامعات وفي المحافل الادبية أن يساعد جماهير الشعر والقرّاء على تجاوز بعض العقد الموطّنة في النفوس لأسباب ومخلّفات عديدة تجاه ما هو إنتاج وطني وقومي .

وربما وضعت السنة الوطنية تحت هذا الشعّار لخدمة الابداع التونسي بكل مكوّناته الابداعية ، في الشعر وفي غير الشعر .. وبكل مدارسه الفنية والنقدية ، الى جانب كونها سنة لإعادة الاعتبار للكتاب التونسي في الساحة الوطنية والخارجية ، مما جعلني على قرب كثير من صاحب ديواننا هذا ، الذي اقدّمه للقارئ في هذه المجلة ، للتهوين من صعوبات النشر والتوزيع أمامه بعنوان هذه التشجيعات التي وضعتها أجهزتنا الثقافية أمام الشعراء أمثاله والكتاب والمبدعين .

والشاعر محمّد بن صابر له فضل يجلّ عن كلّ تعريف في ميدان التربية والثقافة والشعر . ويكاد لا يخلو محفل أدبي جليل من حضوره الشعري المميّز . ويندر أن لا يكون قرّاء صحفنا ومجلاتنا لم يتابعوا إنتاجه على أعمدتها وملحقاتها .. وفي الخارج له مشاركات وضعته في مصاف كبار شعراء العربية المحدثين .

وربما لم تتهيّب ملكته الشعرية في القول في كل بحر وفي كل غرض من أغراض الشعر ، من باب التحدّي أو من باب المعارضة أو لمجرّد إجراء القريحة مجراها حتى لا يصيبها الكلل عند طرق الاغراض الصعبة المركب أو القوية الاندفاع . ومن مزاياه أنه يلم بالترجمة الشعرية خير إلمام ، وفي بعض أحواله يسلم القياد لعبقريته الشعرية في غير لسان قومه للنظم بلسان موليار وبودلير .. فتكاد لا تتعرّف على هويته إلا بالاسم على محيّا قصائده في هذه اللغة او في تلك الترجمة .

ومنذ مدّة دعيت لتقديم ديوانه الى المشاهدين في

برنامج للصديق الشاعر آدم فتحي . فلم أقو على ردّ هذه الدعوة بمشاغلي الكثيرة .. وربما تأخّر عقد اللقاء الى عودتي أخيراً من إيران في مؤتمر للعالم الاسلامي حول التحديات والفرص .. فكان حديثه عن نفسه وعن ديوانه في تلك الحصة من أمتع ما شاركت فيه من نقاشات حول الشاعر وشعره مع ثلة من أصدقائه منذ ظهور ديوانه .

وأغنتني أريحيته في ردوده عن الاسئلة والملاحظات التي توجّهت اليه حول مذهبه الفني عن كل دفاع أحيانا ، لالتقائنا حول اقتضاء ما للعربية وما للشعر من حرمة في النفوس وفي الاذواق . ووجدته قويّ الدفاع عن مذهبه الشعري بإزاء ما يؤخذ عليه من تأفّف من كل شعر يستحلّ الأوزان والأعاريض الشعرية ويتجاوز في اللغة وتصاريفها المعلومة .

وربما كان مدخل الشاعر الى عالمه الشعري من خلال ما كتبه من مقطّعات للتلاميذ - وأغلبها منشور في البرامج المدرسية - هو الذي جعله متشدّدا في الالتزام بقواعد العروض العربي السليم وفي الالتزام بقواعد اللغة في قواميسها المعتمدة .

ومن هنا كان منطلق ذلك الحوار التلفزي معه . ثم تطرّق الحديث الى ولوعه بترجمة الشعر الى شعر ، ثم جرى الحديث حول بعض المميزات الشكلية في شعره كالتقيّد بما يسمّيه التطريز في بعض قصائده ، وهو أن تكون عدد أبيات القصيدة بعدد حروف التهجّي في اسم من تكون تلك القصيدة منظومة في التغنّي به غزلا أو وصفًا او أو رثاء أو نحو ذلك ..

أما جدل العلاقة بين الشعر والشاعر فهي قضية تكون عادة مثار أخذ وردّ بين المشاركين في كل نقد شعري لما لا يخلو منه شعر شاعر من تصوير لذاته وأحواله وإن اتّخذ فيه أسلوب الحديث عن غيره أو اسلوب التعريض أو اي اسلوب آخر من أساليب البلاغة .

ولم يكن بد في ذلك الحوار من الإدلاء بدلوي في تلك المسائل التي اختارها مقدّم البرنامج للتطرّق الى هذا الديوان الذي أصدره الشاعر . وما معولّي في الكلام مع من تكلم فيها الا معرفتي - على ضعفها في بعض النواحي - بملكة الشاعر الراسخة في العربية وفي تراثها الشعري المتين ، وخاصة في الشّعر الصوفي . وهو رسوخ لا يغيب عن كل متأمل في الديوان ، ويكاد يلمسه القارئ في البناء المتين الذي تخرج فيه معظم قصائده ، وفي تحليقه البعيد في سماوات الخيال وأغوار الباطن .. بلغة سلسلة ، قوية الايحاء ، غنية الايقاع ..

***

وكان حديثي في تلك الحصّة لا يكاد يسترسل حتى ينقطع ، لما هو معروف من المجاذبات في طبيعة الحوار . ومع ذلك لم يفت الكثيرين تقدير ما جاء فيها وتسجيله والتعليق عليه في أحاديثهم ومساجلاتهم ، تقديرا للشاعر واعتبارا بما قيل حوله من تكريم ومن ثناء على ديوانه . فأحببت هنا تسجيل كلماتي بالحرف - على قلتها في تلك الحصة - لتكون الى جانب ذلك التسجيل الصوتي المصوّر وثيقة تاريخية لنقّاد هذا الديوان في المستقبل ، باعتباره أوّل ما جرى من نقاش حوله .

وهذا الديوان الذي لم اسمّه الى الآن هو ديوان الفرائد . ولم يفت مقدّم الحصة استفسار الشاعر الاستاذ محمّد بن صابر عن سرّه في تلقيب ديوانه بهذا الاسم . ولم أذكر ما قاله بالضبط ردّاً عن السؤال ولكني أعتقد أن السرّ يكمن في ميل الشاعر الى التفرّد بالجودة والاجادة في الشعر وفي حياته الشعرية بكل ما يميزه عن غيره هي ديدنه القوي في تسمية دواوينه وليس فقط ديوانه هذا . فلقد سبق له أن سمّى تاج الرّياحين اسماً من أسماء بعض المجموعات الشعرية التي نشرها .. وهكذا .

ولا مجال الى أن اطنب هنا فأتحدّث عن أهمية هذا الديوان من الناحية الإخراجية فيكفي أن اقول إنه جاء مصفّى من كل الاخطاء المطبعية والفنية التي تشكو منها في الغالب مطبوعاتنا ، ولا أركّز الا على هذه الناحية دون غيرها من النواحي الجمالية في الغلاف والورق وغيره لمعرفتي بحرص الشاعر على سلامة أشعاره عند كل نشر من كل تحريف وتصحيف أو سقم إخراج .. وكل من يقرأ أشعاره في أصولها بخط يده لا يعطيه إلا كل الحق في قلة ثقته بالناشرين أحيانا أو الصحفيين الذين يتخطفون أشعاره أحيانا كذلك دون أن يولوها العناية التي يراها الشاعر تقوم بشعره كما يقوم الجسد السليم بالرّوح .

ولا خيار لي هنا في تسجيل كلماتي في تلك الحصة كما جاءت دون ترتيب آخر ، ودون أدنى تدخل لمعالجة بعض

الاقتطاعات فيها ، وإن كانت مفهومة للقارئ ، والتي سببتها – كما قلت – تجاذب الحاضرين لأخذ الكلمة على عادة الحوار . ولا يفوتني هنا تقديم الشكر والتقدير لمعدّ البرنامج ومقدّمه ولجميع من شارك فيه وفي مقدمتهم الشاعر نفسه ، لما أغنتني به كلماته وكلماتهم في ذلك الحوار . وفيما يلي النقط التي أثيرت في هذا الحوار ومداخلاتي في كل منها :

النقطة الاولى : وتدور حول أشعار كتبها الشاعر للطفولة ونشرت له ، وحول كونها تبدو تقليدية في مواضيعها ومكرّرة في أغلب المدونات المدرسية .. والتساؤل عن مداها من اهتمامات الطفولة لهذا العصر .

ووفي هذه النقطة قلت : «هي عناوين تقليدية ومكررة .. ولكن – كما ذكر سي محمد – وفي هذا المعنى الهواء والماء والشراب شيء تقليدي ولكنه اساسي ضروري ، وهناك مجالات اخرى وشعراء آخرون يكتبون في ما يشد الطفولة .. في شؤون اخرى علمية ، بسيكولوجية ، استكشاف فضاء ، قصص خيالي ، الخ .. لكن لا غنى للطفل عن هذه الموضوعات القريبة جدا من حياته الاولى ومن مصادر اعتزازه : ميدعة ، علَمي ، كتابي .. الخ .. فيبدو لي انه [سي محمد] إضافة الى كونه مربيا ويكتب للطفولة القريبة منه وحسب البرامج ، لكنه يوجه اهتمامه الى تكوين النشء التكوين السليم الذي من الممكن فيما بعد ، في سنوات الطفولة المتأخرة أن يفتقد الطالب هذا الغذاء إن لم يكن أخذه في وقت مبكر . » .

النقطة الثانية : تميّز الشاعر بترجمة الشعر الى شعر ، من خلال ما هو منشور له في ديوانين أو أكثر وفي بعض وسائل النشر .. وما يعتبره هو نوعاً من التحدّي لمقولة الجاحظ بأن الشعر لا يترجم الى شعر ..

وفي هذه النقطة قلت : «هو الجاحظ .. – إذا سمحتَ سي محمد وسي آدم وانت شاعر تعرف – يريد أن الشعر لا يترجم الى شعر حتى يفقد شيئا من جوهره .. فالشعر عنده لا يترجم الى شعر .. ومعناه أن الشعر إذا خرج من لغة الى لغة أخرى تقلّ شاعريته .. ولذلك فإن الجاحظ لا يخالف في الحقيقة المفهوم العام للترجمة في أنها تقلّل من الأصل على نحو من الأنحاء . لكن إذا كان النثر الفني يقل أهمية عندما يخرج من لغة الى لغة فما بالك بالشعر . هذا ما يريد الجاحظ قوله .. ولذلك أعتقد أن الجاحظ مصيب في تقديره أن الشعر إذا خرج من لغته فقد شيئا من أهميته .. وأضيف إضافة مهمة وهو أنه – أي سي محمد – ترجم أشعار كبار الشعراء .. وهو لا يترجمها نثراً بل يحاول قدر إمكانه أن يترجمها شعراً ، ملتزما فيها نفس لزوميات شعرائها الاصليين ، وهذا راجع الى ثقافته المزدوجة المتينة ، لأنه فيما اعتقد خريج معهد كارنو .. وقليلا جدا أن نجد في المدرسة الشعرية القديمة من يحسن قرض الشعر باللغتين بدرجة مهمة جداً وملفتة للنظر .

النقطة الثالثة : جوانب الطرافة في شعره وعلاقتها بجوانب أخرى من مواهبه الفنية كالايقاع على آلة العود وحذقه للمقامات والطبوع الغنائية .

وفي هذه النقطة قلت : «سي محمد رجل له جوانب غنية جداً بالطرافة والأصالة والتفرّد .. وليس من الغريب أن يكون عنوان ديوانه الفرائد . فأنا أعلم انه مهتم بالفنون الغنائية .. خبير فيها .. وله عادات أليفة جدا يعرفها أصدقاؤه واحباؤه .. وله وتيرة من العمل وربما من الطريف أن نسأله امام المشاهدين الكرام عن أحسن اوقاته لاستدرار قريحته الشعرية .. وهل تلك القصائد المذكورة في هذا الديوان وليست مؤرّخة ، وتبدو فقط خلفية مناسبات لها في بعضها دون البعض الآخر ، تتحدّث عن ظروف معينة ؟»

النقطة الرابعة : تشبثه بالعروض الخليلي ، ورفضه للشعر المسمى بالحرّ أو غير العمودي ، وعدم مسايرة من تحولوا من العروض التقليدي الى الشعر المتحلل من البحر ومن القافية أو زاوجوا بينهما .

وفي هذه النقطة قلت : «هذه معركة القديم والجديد شعريا وعروضيا معروفة . لكن أنا أتصوّر الحسم في القضية هذه ضروري أن يكون فيه إنصاف للجميع . هناك مدارس متنوعة للشعر ، مثلا من تكون ثقافته – لا أقول تقليدية أو دعني اقولها بين ظفرين – ثقافة الكتب القديمة .. في الشعر القديم ، لنفرض في الشعر اليوناني .. يبقى يتأثر بتلك الثقافة تأثراً واضحاً ويبتعد عن الاشياء الاخرى اختياراً لا انتقاداً ، مع اتّساع ثقافته لكثير من تجاربه .. وليسمح لي فنبقى في هذا السياق مع قولة ابن خلدون الشهيرة بأن الشعر وبلاغة الشعر لا توجد في مضر فقط بل توجد في جميع الأقوام وبجميع الألسنة .

النقطة الخامسة : عنايته بما يسميه التطريز وهو

الاكروستيش (Acrostiche) عند بعض الشعراء الفرنسيين، وهو أن يجعل الشاعر الحروف الاولى من أبيات القصيدة ترمز الى اسم من كتبت له القصيدة أو أرسلت له أو قيلت فيه. واختلف الحاضرون بين أن يكون هذا التطريز من المحسنات البديعية أو من لزوم ما لا يلزم كما يفعل المعري.

وفي هذه النقطة قلت: «أردت ان أقول فقط إنه - أي هذا التطريز كما يسميه - يضعه امامه كالخطة، كالدليل الهادي: لمّا يكون الاسم عشرة حروف فتكون القصيدة مضبوطة في عشرة حروف، بحيث كأنها أداة مساعدة لضبط أفكاره وتوجّهه الشعري، فيستوعب الفكرة ومعانيها والصياغات والدلالات وكل ما تجود به قريحته من بلاغة في إطار ذلك العدد من الاحرف. فهذا غير لزوميات المعري التي نعرفها. فكأنها كالخيط القائد له وهو يؤلف قصيدته. وفي الحقيقة هذه الصيغة تكون مضمرة لا مثلما ما هو مكتوب الآن على الديوان: تجد في أوّل الأشطر الأولى كلمات الحروف الأولى .. لكن تكون في الحقيقة رسائل حبّ أو رسائل من هذا القبيل، فلا يكتشفها الاّ المتلقي وتكون له كالمفتاح.».

النقطة السادسة: تنوّع الأغراض في شعره .. وهل الهجاء عنده للسخرية أو للتهكم؟

وفي هذه النقطة قلت: «هناك مسحة صوفية على شعره، تذكّر بكبار الصوفية عندما يستبطنون أنفسهم ويتكلّمون عن الوجود عامة، وما يكون في شأن البشر من نقائص ومن - ربمّا - علل في شخصياتهم .. هو بهذه القدرة الشعرية يستطيع أن يمسح مساحة عالية جداً للنّفس البشرية، تراها من خلال هذه القصيدة «اعتراف»، وقصائد أخرى مهمة جدا أحيانا على لسان الحيوان وأحيانا في محاورات .. فيها روح السخرية .. والسخرية لها معنى فلسفي بخلاف الهزل والتهكّم.

النقطة السابعة: ما حظي به شعره من تقدير واسع ،ومنه ما كتبه جماعة من الكتاب والشعراء من مصر إعجاباً بأشعاره.

وفي هذه النقطة قلت: «سي محمّد عضو في رابطة الأدب الحديث بالقاهرة لعبد المنعم خفاجي .. وفيها جماعة من كبار الشعراء وبعضهم جاء الى تونس في خمسينية المرحوم الشّاعر أبي القاسم الشّابّي .. وكتب هؤلاء الضيوف كلماتهم، وهي موجودة في الديوان .. ونأمل أن يصدر الكثير من أشعاره، لأن له قصائد لم تنشر الى الآن.».

***

ذلك كان مجموع مداخلاتي في الحوار الذي أداره الشاعر آدم فتحي وشارك فيه أيضا الاديب الجيلاني بن الحاج يحيى والشاعر نفسه صاحب الديوان.

وكنت أحبّذ لو اعتنى بعض المتأدّبين أو المتابعين كما يقال للشأن الثقافي بالتعليق على ذلك الحوار التلفزي في الصحافة المكتوبة، وإبراز أهمّ ما ورد فيه من افكار وانطباعات حول الشاعر وديوانه وردوده التي كانت من الاهمية بمكان، لانها انطلقت من اسئلة مثيرة بغرض استكشاف أبعاد شعره وآفاق شاعريته الثرّة. وربّما يفعل ذلك بعض النقّاد في المستقبل حين يتاح لهم قراءة ديوانه والرجوع الى فقرات من تلك الحصّة التلفزية التي ظهر فيها الشاعر مدافعاً بقوة عن مذهبه الشعري وتعلّقه المتين بالفصحى وبالعروض، وعارفا خبيراً بالحياة الادبية التي تجري من حوله، والتي امتدت وتزيد الآن - وهو موفور الصحة والانتاج - أكثر من نصف قرن. ونحن نعتقد أن صدور ديوان بحجم ديوان الشاعر محمّد بن صابر وأهميته الشعرية حري بما هو أكثر من حلقة تلفزيّة وخبر في جريدة ونقد أو تعليق في مجلة أو كتاب. فعبر الحفاوة بالديوان وعبر تكريم الشاعر هناك مستقبل الشعر في ربوعنا الافريقية، في ذروة تمسكه بالفصاحة والايقاع الاصيل وتغنيه بالقيم الانسانية الخالدة.

وكلماتي في ذلك الحوار التي دوّنتها هنا لتكون الى جانب ذلك التسجيل بالصوت والصورة تحية تقدير للشاعر وديوانه أردتها كذلك أن تكون مقدّمة أو تتمّة لرأيي في أشعاره عبر هذا الديوان، من خلال ما تجلّت لي في عدة مناسبات عُدت إليها فيه بالقراءة والتأمّل وبالنّقد الذي يخرج أحيانا عن مجرّد الاعجاب إلى بعض التعليق والمراجعة.

وما أحسبني أبلغ في التّنويه بشعره مبلغ من يوفون الكلام حقّه عن الشعر بالنثر، أو من يرقون الى مثل مقامه في تقريظ الشعر بالشعر. فقط، في حدود تقديري لفن الشعر المستعصي اليوم على كثيرين. وربما ضعفُ بضاعتهم اللغوية وضعف إحساسهم بالايقاع وعجزهم عن مكابدة الابداع الأصيل من بعض أسبابه.



وما أردت في السطور التالية إلا أن أقدّم الى القارئ المتطلع لفرائد الأستاذ محمّد بن صابر شذرات من شعره في هذا الديوان ، لعلّه يجد في ما اخترته منه ما يزيده اعتقاداً بأن الشعر كالبيان أوجزُه أسحره . أو لنقل أعجزه أسحره . وهو السرّ في كونه تعالى جعل القرآن إعجازاً غير إعجاز الشعر لدى العرب . وكم من أبيات وقصائد في شعر محمّد بن صابر ترقى الى الاعجاز في ناموس الشعر. ويبدو صاحبها متحدّيا بكفاءة عالية مقولة الجديد والقديم والمبتكر والمقلّد وغيرها من المفاهيم التي ربما فهمت في غير اتّجاهها التاريخي والنقدي الصحيح .

وفي فاتحة هذه المنتخبات نورد هذا البيت – على قصره – الذي يلخّص ما يعلّقه الشاعر على لغة الحبّ بين البشر لطرد شبح الحرب وكسر شوكة التّعادي بينهم، وليس من باب الصّدفة أن يكون وشّح بهذا البيت صورة الغلاف وبإزائه رسم شمسي بالالوان للشاعر وهو يبدو كما لو أنه ينشد ذلك البيت الجميل ، وهو قوله (من مجزوء البسيط) :

الحبّ أجملُ تنزيـــــ * ــــــل على رُسُلهْ

وهذا البيت من قصيدته (لبست ثوب الهوى). ولا يخفى القصد من اختياره لهذا البيت دون سواه إذا أدركنا أنه رسالة – كما قال في تلك الحصة التلفزية – موجهة للبشرية جمعاء ؛ وإذا أدركنا الى جانب ذلك أن الفترة التي كان يعدّ فيها لنشر ديوانه كانت فترة توتّر دوليّ حاد بسبب الحرب على العراق، وما يرمز له العراق ما أبعاد عربية واسلامية وحضارية وإنسانية عميقة، وما تجسّمه تلك الحرب الشنيعة من ظلم وعدوان على بلد هو، الى جانب عطائه الكبير للبشرية، مهد الشعر والشعراء من قديم الزمان .

ولو أودع ديوانه كل أشعاره لرأينا له الكثير من قصائده الرائعة المنشورة في الجرائد، عن القدس وفلسطين وغيرهما من الأوطان السليبة وقضايا العرب والمسلمين في هذا الزمان وغيره . ولعلّه ينشرها مع بقية شعره في ديوان لاحق إن شاء الله .

ويمكن أن نقول إن ديوانه هذا حكَمته مناسبة السنة الوطنية للكتاب ، فجاء أكثره محليّ التوجّه والاختيار وإن كان يكتسب بأهميته الفنية مكانته المرموقة بين الدواوين المعتبرة .

ومن المزايا الفنية لشاعرنا في هذا الباب قدرته على تحويل الكلام الفصيح الذي ينطق به كل إنسان نثراً الى شعر موزون مؤثّر ، يبلغ القلب قبل أن يطرق الاذن ، كما يقال.

فقصيدته الاولى في الدّيوان في حبّ تونس ، وإن كانت لا تحمل اسم تونس في عنوانها ، بل كلمة (ديوان) وبعدها عدة نقط على تقدير محذوف ، لعله (تونس) او (لتونس) أو (الفرائد) بحسب حروف التّطريز ، ومطلعها :

الحبُّ في قلبي لتونس خالدُ * طاغٍ على كلّ المشاعر سائدُ

فهذ البيت ، كلماته مفككة ، تبدو في متناول كل متكلّم ولكن صياغتها تلك الصياغة الشعرية الموقّعة بتوقيع دقّات قلب المحبّ تبدو من قبيل السهل الممتنع . يقال فلان طغت عليه المشاعر .. والشاعر لا يكتفي (بطاغ) ولكن بوضع حبّ الوطن موضع السيادة على جميع المشاعر، وهو يقصد مشاعر المحبّة قطعًا نحو النّاس والاشياء .. ووسم ذلك الحب بميسم الخلود في النّفس أو في القلب – كما قال – والقلب هو موضع الحبّ في شعيرة البشر .

الى أن يقول في هذه القصيدة :

إنّي وإن كثُر الأحبّة حولها * في حبّها من بينهم أنا رائد

فكأنه يستدرك على من ينازعه في حبّ تونس بدعوى المشاركة ، فيباريه حتى لا يبارى، ولا يرضى دون أن يصوّر لنفسه الريادة عليه. وإن كان قوله (من بينهم)، لا أراها عبارة شعرية موفقة في هذا المقام. ودون مشاحة في اختيار الفاظه كنا نقول مكانه (لو سلّموا) .

ولو لم يزد الشاعر هذا المعنى الى بيته الأولّ لكان كمن يقرر أمراً مسلّمًا بالضّرورة . ولكن ميزته الشعرية هي التي أوحت له بتقرير أمر آخر في نفس السامع وهو أن حبّ الوطن يتنافس فيه المتنافسون .

وهذه القصيدة التي افتتح بها الديوان هي تاج «فرائده»، لأنها في شيء قرنته الديانة بالايمان .

ونراه يتغنّى بالوطن في قصيدة ثانية وهي التالية في الديوان، وعنوانها صريح هو (وطني)، وفيها الكثير من المعاني الشعرية الجميلة، وكلماتها كذلك من السهل الممتنع وإيقاعها حماسي إنشادي :

وطني عز حياتي * وابتسامي وشكاتي
أنا أفديك بروحي * وبوجدانـــي وذاتي

وفيها يقول :

ياحمى الأجداد تبقى * شامخا في الذّروات
وبنوك الغرّ عاشوا * يصنعون المعجزات
بلدي هذا أمين * رزقه من ثمرات
عربيّ وأصيل * وهو عنوان الثّبات
مسلم والدّين عزّ * هو تاج المكرمات

وهذه المكرمات التي علقّها بشعار الوطن هي حقيقة تونس وضمير أمتها عبر العصور ، فلم يكن في غنى عن توشيح القصيدة بمعانيها الخالدة .

ويدور ديوان شاعرنا على الحبّ بمختلف مظاهره ومتعلقاته ، وليس من الغريب أن نجد الحبّ حاضراً عنده في كل أحواله من التعبير عن مشاعره تجاه الحياة والناس والقيم ، وفي مقدمتها حبّه لشعره . وإذا كان الشعر هو الظرف للشعر ، فكيف لا يكون هذا الظرف في ذاته محبوبا؟ وإنك لن تجد شاعراً إلا محبّاً لشعره ، مفضلاً إياه على جميع الاشعار وليس من قلّة التواضع كما قد نقول عمن يمتدح نفسه في غير الشعر . بل ليس من الشعر أن يداري الشاعر إعجابه بنفسه وبشعره ؛ حتى ان النقاد جوّزوا ذلك للشاعر دون النّاثر .. لما يحتمله الشعر من توسعة على الشّاعر للإعراب عن خوالج نفسه دون تقيّد بمواضعات أو نحوها .

فالشاعر غير مؤاخذ قانونا بتجاوزاته اللفظية ، لأنه في أعماقه إنّما يريد أن يعبّر عن حقائق تبدو خارجة عن ذاته ولا يقوى على كبتها في أعماقه . من ذلك قوله ، من قصيدته (جسم ولا روح) :

عجباً هل سوايَ من خلق طين* وأنا النّور فالق الأحلاك

فمع ما في بيته هذا - من تضمين قرآني - وما أكثر ما في شعر شاعرنا من تضمينات من القرآن الكريم - لكنه لا يخلو من إحالة قد لا تكون مغتفرة خارج الشعر .

ومثله في فخره بنفسه وبفنّه ، وهو لا يخرج في الحقيقة عن تمجيد لغته وعراقة محتده في العلم وفي النسب وفي الشعر ، وكلها أسباب تدعو للمفاخرة به وليست فقط دواع للمفاخرة بها - مثله قلت في الفخر بنفسه وبنفه قوله (نواصي الحياة) :

وقبست من نور العوالم ما به*أصبحت مهديَ الحوالك هاديا
... ما من محال في العقول أرومه *إلا وكان متى أردت ملاقيا
... والشّعر ظلّ رهين أمر قريحتي*ولفيضها ما كان يهدأ راجيا
...إن قلت كن كان القريض مطاوعا*ومتى قضيت يكن بحكمي راضيا
... الضّاد خير عشيقة أحببتها*ملء الفؤاد ولست عنها ساليا
... أمّا عن الشرف الأثيل فلا تسل*من كان بالنّسب المثنّى حاليا

ولما كان الشعراء هم في الواقع أسياد اللغة كانوا المقدّمين ، ولذلك قيل : لو ذهب شعر الفرزدق لذهب ثلث اللغة! وهذا يصدق على شعر شاعرنا محمّد بن صابر. فالمتأمل في ثنايا ديوانه الذي بين أيدينا يقف على غنى معجميّ قلّ نظيره في الشّعر التونسي المعاصر.. وربما لهذا التقدير الذي يكنّه للفصحى لم يضع ديوانه بمتناول المتهجّين للقراءة دون ثقافة متينة في العربية. فهو ممن لا يحبّذ القراءة المتعذّرة للشعر بدون تشكيل أو الفهم للشعر بدون شروح مصاحبة.. فإن ذلك مقلّل لروعة الشعر.. لأن غرضه من نشره ديوانه ليس تعليميا ، كمن يريد تقريب العربية للناشئين وإنّما تأسيسيا للشعر بمفهوم أهل الفصاحة والبيان والعروض .

ورغم ثقافته المزدوجة يكره أن يُرى متكلّما إلا بالعربية، ويقول في قصيده (نواصي الحياة) :

الضّاد خير عشيقة أحببتها * ملء الفؤاد ولست عنها ساليا

وله مثل ذلك في قوله - في قصيد (الغفوة) - :

هي أمّ اللّغات مبنى ومعنى * وبها لا بغيرها العبقريّة
لست أدري أيوقظ الدّهر قوماً * هم نيام بغفوة أبديّة

ولشاعرنا تأمّلات في الحياة وفي الموت جديرة بكبار المتصوّفة ، ومنها قوله في قصيدة (لألاؤها) :

إن الحياة متى غاب الأنيس بها * على العروش ترى أرجاءها خاويه
أنّى يرى الموت مَن في الناس يعشقها* إنّ المنيّة عن ساحاتها نائيه

وقوله في (أنا وشعري) :

ليست حياة المرء الا * في جديد طموح

أو قوله في (موشّح ربّة الحسن) :

فخذ الغنم كلّما * ذلك الغنم قد سنحْ
إنّما الحبّ جنّة * سقت الخمر بالقدحْ

وقريب من قوله هذا قوله في (اسطورة الحياة) :

وهو ما زال يستزيد عطاء * ما تناهى وما انتهت شهواتُ
طمع جامح وحرص بعيد * في مداه تجدّدت حلقات
.. نور حبّ معاتب نار حقد * والمآسي أساتها البسمات

ومن أروع قصائده قصيدته (أيا مطر) المحمّلة بأغرب المشاعر والأحاسيس تجاه الطبيعة الغاضبة المدمّرة أحيانا . والمرء لا ينقضي عجبه وهو يقرؤها ويعيد قراءتها لجمال لوحاتها وقوة الإثارة فيها ، وهي التي يقول في مطلعها :

أيا مطر الكآبة والشّجون * نشرت الغمّ من مزن هتونِ
لقد ذكّرتني بأسًى طوته * عهود البؤس منها في غضون

حتى ليخيّل الى الشاعر أنه وحده تنزلت عليه شآبيب تلك الأحاسيس الغامضة والمتناقضة مع السائد العام ،فيقول بعد أبيات :

ومن مثلي يقاسمني شكاتي * لأشرح عنده ما في متوني

أما واسطة العقد في ديوانه فهي قصيدته (أعالي زغوات) ذات النَّفَس الملحمي والتي استوحاها من وقفة مشهودة له قبالة جبل من هذه الجبال الشامخات في الجزائر، زغوات . فكأنما هي صلاة للخالق واعتبار بأحوال المخلوقين أمام سؤال الكون المحيّر :

وجبال بدت تعانق أفلا * لِ سماء لها تمدّ الذّراعا
وتناجي نجومها بحديث * هام في سحره الوجود استماعا
ضرب العشب حولها بوشاح * زاهر ناضر بوشّي البقاعا
صفّق الموج تحتها يتغنّى * بنشيد الخلود راق ابتداعا
وترى البحر في امتداد رهيب * أذهل التائهين فيه اتساعا
عبق الشّعر في حُلى السّحر يسري * يتهادى على الأديم شراعا
موكب الحور بالسّنى يزدهيه * يبعث الوحي في القلوب شعاعا

الى أن يقول :

قمم شامخاتُ هام تسامت * في الأعالي فما تراها ارتفاعا
فيك يبدو الإنسان ذرة نسْيٍ * يتلاشى مع الغرور ضياعا
يا جلال الإله فيما بناه * جلّ من خالق وجلّ صناعا

ثم يقول :

أرأيت الدّنيا بتلك الأعالي * وأناساً تنازعوها خداعا

ثم يقول :

لست تهدي إلى الرّشاد وإن أحـ * ـببت من آثر الضّلال اتّباعا

ليخلص أخيرا الى القول :

أفما ازددت بالإله وشوقا * وبسلطانه العظيم اقتناعا

ومن أجمل ابياته في (أمسار أم قرار ؟) :

إنما اللّذّة في جمعهما * بين وجد ثمّ فقد فاعتبار

ومن عجيب قوله (رؤية البصيرة) :

النّفس تأبى أن أزور مسلّما * كي لا أرى بعد السّلام مودّعا
..هذي حياتي في الغرام وقلّما * هيهات عيش غيرها أن ينفعا

ومن إشاراته الى القضاء والقدر قوله في قصيدته (قاتلوا الموت) :

قل لمن ظنّ أنّه ذو اختيار * وطليق بالقيد أنت مكبّل

ومن لطيف استعاراته قوله في قصيدته (تركت فيه صوابي) :

بها استعار جناحا * وطبق الجوّ كلّه
مَن قربه فيه عزّي * وبعده فيه ذلّه
يا من رضاه حياتي * بك الفؤاد موله

وله موازنة بين الكلب والانسان ، وإنما يقصد الانسان سيء العشرة ولا يقصد الانسان بخلقه في أصل الطبيعة ، وبالاحرى الانسان بتكريم الله إياه بالرسالات يقول فيها وهي بعنوان (الكلب والانسان) ومطلعها :

ربّ إنسان إذا عاشرته * تجدنّ الكلب منه أفضلا

ويختمها بقوله :

فتُرى أيّهما الكلب ومن * هو أحرى أن يكون الأفضلا

وهي قصيدة تذكرك بتلك المفاخرات الادبية على لسان المعادن والطيور وغيرها من الحيوان بين بعضها والبعض . ومن عجيب قوله فيها :

بينما الإنسان يجري دمه * بنفاق وعليه جبلا
نصفه حقد وثاني نصفه * حسد كالنّار فيه اشتعلا

ولشاعرنا تشبيهات قريبة للمتناول وهي وإن كانت غير جديدة لكنها بما أنها أليفة وبمرأى من كل البشر تكسب إذا احكمت في سياقها الشعري طرافة اللوحة الجميلة التي لا تتأى الا لذوي القدرة على استخراج إيقاعات اللغة من التعابير السهلة، كقوله من قصيدة (لبست ثوب الهوى):

خفق الفؤاد لـه*كـالطير من بلـله

.. الورد حيـن رآه*احمر من خجله

ومن جميل التكرار في مواضعه، وهو ما يسميه البلاغيون التطريز في الحقيقة لا ما أطلق عليه الشاعر في حديثه التلفزي لقب التطريز، تجوّزًا ربمّا أو لعله لقرابته من المعنى المقصود عند البلاغيين، قوله يعرّض بمن يتغالون في المهور (الزواج):

ونشتري بعد طول الفحص منتبها*قلادة تُنتقى من أبدع الغرر

ونشتري ذهبا قرطين قد لمعا*ورصّعا جوهرا من أكرم الحجر

ونشتري من صنوف الحلو أشهرها*بين الخصوص وانفق دونما حذر

وهذه القصيدة مليئة ظرفا، كما يرى القارئ من بعض أبياتها هنا. وهو نوع من الشعر الاجتماعي - وهو كثير عنده - ويقصد به الى نقد المظاهر الاجتماعية المبالغ فيها في حياتنا العامة.

ومن أروع قصائده، قصيدته التي عنوانها (خواطر)، وهي على قدر كبير من التطريز البلاغي، وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطّراز، ومطلعها:

ولكم ضجرت ولم أزل حتى ضجرت من الضّجرْ

ثم يقول:

وسئمت من شبح السآمة وهو حولي مكفهر

وفرحت من فرح عظيم للجوانح قد غمر

وطربت من طرب يهزّ مشاعرا لا تستقر

وأسفت من أسف شديد في الخواطر مستعر

الى أن يقول بعد استعراضه لمشاعر اخرى مشابهة ثم متناقضة مع ما تقدّم:

وضحكت من ضحك له الدّنيا تدكّ وتنفجر

أزهو وأرفل تائها ما إن أبالي بالبشر

تلك الحياة وشأنها تمضي لينقضي العمر

تمسي فتفنى بعدما أضحت كصرح مشمخر

كالشمس حان غروبها من بعد إشراق بهر

وللشّاعر في الحياة في هذا الديوان على الأقل أربع قصائد بالاسم، هي: نواصي الحياة، والحاء من حب الحياة، وسر الحياة، واسطورة الحياة. وله حتى في غير هذه القصائد تأمّلات في الحياة حقيقة بكبار الشعراء، ومنها قصيدتاه (ازدواج) و (اعتراف) وهما من بعض الوجوه نوع من المكاشفة الصوفية أو الابحار الفلسفي في الوجود. فمما يقوله في القصيدة الاولى (ازدواج):

... إنما الطّهر صباحا ملبسي*ومساء ملبسي جلباب رجس

... فتراني دائم التهيام في*عالم الأوهام أو عالم حس

مدرك ما غاب عنّي موقن*منكر ما حلّ منّي تحت لمس

غامض الأشياء عندي واضح*وجليّ الأمر ملتف بلبس

أنس الإنسان غيري نفسه*وأنا الفاقد في نفسين نفسي

في صراع لم يكن بالمنتهي*لا ولا حتى متى أودعت رمسي

من عسى يدري اذا كنت أنا*أم ترى غيري به لوثة مس

ويعادل كثرة قصائده في شعره قصائده في الحياة، فقصائده التالية عناوينها: الشّعر بحر، أنا وشعري، خمر وشعر، رسول الشّعر، الشّعر عرش، ذات الشّاعر، الشّعر للشّعر، كلها قصائد معبرة عن عالم الشعر عنده ومكانته العالية فيه.

ومن أعظم مكانة في الشعر ممن يقول:

إنّ ريحانيَ الكتاب وروحي*لغة الوحي وهي في الحسن بدر

وهذا البيت من غرابة أن يأتي في قصيدته (خمر وشعر)، بهذا التلازم في العنوان بين الخمر والشعر .. لكن من يقرأ القصيدة يدرك انّ الشاعر يقابل فيها بين خمرة وخمرة، بين حالة خمرية مبتذلة وبين حالة مولدة للوحي لامثاله من الشعراء. فبالاذكار والتهجد قد يصل الانسان الى حالة من الوجد والهيام؛ ألم يقولوا من قديم: للشّاعر حالة لا بد أن يستحضرها حتي تطاوعه قريحته، وقالوا للشّاعر شيطانه .. وجنّه وعبقره وما الى ذلك. وآيته على ذلك ما يقوله في طالع هذه القصيدة نفسها:

لَهْوٌ في الحياة بالخمر سكرٌ *ولنا سكرتان خمر وشعرُ

ضيّع النّاس في الكؤوس عقولا *وتجلّى في نشوتي ليَ فكر

الى أن يقول :

وفعالي إلى الهدى منتهاه *ومقالي لو يسمعون فسحر

ونجد من أوصافه لحالاته الشعرية ما هو أشبه بالابيات المتقدّمة في قصائد أخرى له كقصيدة (نواصي الحياة) التي لو أخذت بحقيقة ألفاظها لضعيّت من رمزيتها الصوفية علي نحو ما نصادفه في الكثير من قصائده .. يقول :

وشربت راح العيش كأسا أترعت *حتى الثمالة ما أراني صاحيا

كأس الصّبوح الى الغبوق تسوقني *وتسوقني هذي لتلك تواليا

من حوليَ الأنغام هزّت مهجتي *والبلبل الصدّاح رفرف شاديا

ندماني الأوتار في أيدي الجوا *ري جيدها يا حسنهنّ جواريا

والدّوح لي بالأنس بات مظللا *والنّهر من تحت الأجنة جاريا

وهنا إذا انطقت ساحر مزهري *سكت الوجود وظلّ ينصت ساجيا

والشّعر ظلّ رهين أمر قريحتي *ولفيضها ما كان يهدأ راجيا

وهذا العالم الشعري الذي قد يستحضر الشاعر استحضاراً بمحض خياله وأشيائه العادية ، وقد تصوغه حوله الطبيعة الغناء بمباهجها الكثيرة ، يذكي إحساسه بعبقريته ويطلق لسانه بأعذب الشعر . ولا يدع مناسبة تمرّ سواء في شعر غزلي او غيره دون أن يمجدّ اللغة التي هي لغته والشعر الذي هو شعره لا ما أفسدته الأذواق المنحرفة من لسان العرب وأوزان العرب ، ولا يتردّد في مهاجمة أصحاب تلك الاذواق ورميهم «بعجمة الكفر» كما يقول في قصيدته (الشعر للشعر) :

وأين السّحر في شعر *بدا في مظهر النّثر

فلا مبنى ولا معنى *ولكن عجمة الكفر

فالمقصود هنا أن شعرهم هو شعر أجنبي ، فلهم دينهم فيه لولا أنهم يجحدون كل شعر سواه كما يجحد الكفار كل رسالة سماوية غير رسالتهم وكل نبيّ غير نبيهم . وهو دفاع جاء مثله في القرآن بل قد جاء على مثل ما في القرآن الكريم عندما طعن بعض الكفار في بيان القرآن وسلامة لغته وقالوا «لولا فصلت آياته» (آية 44 سورة فصلت 41) .

والشّاعر يدرك أن سيرورة شعره بين أبناء جلدته رهين بلغة الضاد ، ولذلك فهو يمجدّ من يعمل من أجل صيانتها والدفاع عن سلامتها وله في (تحية د . محمد عبد المنعم خفاجي) الذي يبادله تقديراً بتقدير قوله :

وللضّاد العزيزة أنت حصن * تصون تراثها صون السّياج

أما في الغزل ، فله القصائد الكثيرة وكلها تنضح بحبه للمرأة في أسمى معانيها وأجمل أحوالها . ولم تزل المرأة المفتتن الاكبر للرجل والافتتان الاكبر للشعراء وللفنانين عبر العصور لما ميّزها الله به من اسرار الجمال ورقة الحسّ وينبوع الحبّ .. حتى ان شاعرنا ربما شعر بالمفارقة بين عمره المتحوّل وبين حبّه غير المتحوّل في قوله – في قصيدته (كريمة) – :

يا دهر هلا بعمري رجعت إلى *عهد به لفتاتي كان إغراء

وله في «الفرائد» أكثر من اسم امرأة يوشح عناوين قصائده (لطيفة ، رجاء ، كريمة ، الخ ..) . وفي كلها لا يترك معنى يستوحيه من اسمها دون أن يجد له الصياغة الشعرية المناسبة لإبرازه في بوتقة من الصور والمعاني يختارها وينسقها كما تختار المرأة ورودها بكل شاعرية وذوق ، ومن ذلك قوله في (رجاء) :

رجاء جاء معناه بيأس * فلا أمل ينال من الرّجاء

وربما أخلص حياته للحبّ بمعناه الكبير فيقول في (رؤية البصيرة) :

هذي حياتي في الغرام وقلّما *هيهات عيش غيرها أن ينفعاَ

وربما ذهب فيه مذهب الحلولية ، كمثل قوله – في (امتزاج) – :

فلعلّني لا أرتوي إلا * إذا كنت الشّراب ومن أنا أهوى احتساهُ

وهناك يمتزج المحبّان *امتزاجا لا يرى كلّ به أحداً سواه

من إشاراته الدقيقة، وربّما ذهبت مذهب الاقوال السائرة والابيات الحكمية قوله في (الشعر بحر) :

والعبقريّ بحسن * يشقى جوار الخامل

وقوله في قصيدته (اليأس أرجى) :

مثل الذي يرجو سواه كغارق *مستصرخ قصد النّجاة بغارق

وتأتي في قمّة قصائده حول أسئلة الحياة الكبرى

قصيدته (أمسار أم قرار ؟)، وهي لعمري من أمتع ما يقرأ القارئ في هذا الديوان، وفي أولها هذه الابيات :

هذه الدنيا مسار في قرار*وإذا شئت قرار في مسار
إنها تبدو كدهر خالد*ومتى ولّت فليل أو نهار
فلنعش في واحد أو آخر*تجد الأمر على نفس المدار
سفُن الأعمار تجري ما لها*في حثيث السّير من أدنى انتظار
ساخرات من شعور بالبقا*أو فناء حلّ من دون اعتذار
فلو العيش مقام دائم*ما استزاد النّاس منه في ابتدار
لكنّ الغفلة يحلو طعمها*كلّما ساءك طعم الإدكار

ومن أبياته قوله أيضا :

انظر القرّ اكتسى معناه من * لفحة الحرّ إذا هبت بنار

ومن أسئلة الشاعر المحيّرة في الموازنة بين نفسه وبين غيره قوله - في قصيدته (ربيع) - :

أنا أسمو لكمال* طهر النّفس كبحر
وتجاسرت فأضرب* ت عن الدّنيا بحسر
وتحرّرت فبادر* ت الى القيد بكسر
وبنيت الطّهر صرحاً* في علاء مشمخرّ
فلماذا النّاس لا يبـ*ـنون مثلي لست أدري

وأخيرا، فمما يحفظ لشاعرنا الكبير محمّد بن صابر قوله في تمجيد الشاعر مطلقا، من قصيدته (ذات الشاعر):

ذلك الشّاعر المؤيّد غيبا * خالد الذّكر جاوز الأعمارا

وقوله من قصيدة (الشّعر للشّعر) :

ألا شعري به مجدي * سيبقى خالد الذّكر

وهو أحسن ما نختم به هذا المقال مثنين على قوله «سيبقى خالد الذّكر» ومتمنّين لصاحبه مزيداً من العطاء والنّشر في عالم الشعر.

وأخيراً ، يجد القارئ في شكل ملحق بهذا المقال جدولا بعناوين قصائد «ديوان الفرائد» مرتّبة على أحرف الهجاء وصفحاتها للرّجوع اليها دون عناء. فقد أشرت الى عدد منها بالاسم فقط في هذا المقال، وربّما تكرّرت الإشارة وأردنا أن نتخفّف من ذكر الصفحات في صلب المقال، اهتماماً بالقصيدة في ذاتها إذ قد تأتي في عدّة صفحات. ورغم أنّ القدامى كانت لهم صناعة جيّدة في نشر الدواوين ، كترتيبها على القوافي أو المطالع أو الأغراض أو غير ذلك، ورغم أنّ الطباعة الحديثة يسّرت للنّاشرين الكثير من إمكانيات الفهرسة الآلية للمحتوى فإنني لم أر من اهتم من شعرائنا بوضع فهارس متنوّعة لدواوينهم ، ولو بالقدر اليسير، مثل هذا الفهرس الهجائي بأسماء القصائد ، الذي احتجته، لما قلت قبل قليل، للاحالات على بعض الاستشهادات من قصائده ولأمر آخر هو ما استخرجته من استنتاجات حول نسبة التردّد في موضوعات بعينها في الديوان.

الإحالات :

ملحق به فهرس قصائد ديوان الفرائد وصفحاتها

قراءة في شعرية
علي صدقي عبد القادر

أحمد الفيتوري

أحب الظلال التي لم تزل نائمة
لأوقفها وأحركها
كي ترف

كأنه الباحث في صفاء الشعريّة بعيدا عن الحذلقات والنظريات والترجمات الحرفيّة أو أنه التجديف ضد التيار والخروج على القانون، خروج الفطرة للفطرة، أو أنه الموهبة في صفائها الأول، موهبة الطفل الذي يشعل الحرائق ويعيد اكتشاف النار ويلسع المرة تلو المرة، أو أنه شغف بالظلال التي يفتقدها شاعر الصحراء الليبيّة الكبرى فالظل والماء ليسا مفردتين في قاموس الشاعر ولكنهما رديفان للحياة، وهما تعبير عن حسية لاذعة لا يحسها الا من تلدغه الشمس في النهار والليل، شمس الصحاري التي غيابها قارس أو أنه الطفولة تتسع لمشاغبات الظل.

فلينتظر الموت وراء الباب
ماذا لو ظل ملايين الأعوام خارج بابي
يتثاءب
لينفض عن عينيه غبار الدهر
ويقلم أظافره
يتلهى بمطاردة الذباب

كأنه العودة بالشعر إلى حالته الأولى، الحالة السحريّة، التعاويذ، سجع الكهان، فالنص تميمة وتراتيل في مواجهة الموت الذي هو نبض القلب وحركة الشمس. انه شاعر أرضي، إنسان يلتصق بأرض تقذف من نبعها كل مخلوق، علي صدقي عبد القادر الذي مهنته أن يمقت الادعاء والدجل، وهو لا يصنع بهذا تيارا وإن كان ينجرف مع التيار حتى يبدو أنه مقدمته يكتب نصا متلعثما وعفويا حد الصمت، وعفوي لأن النص يكتب هذه المرة فيبدو النص المفعول به. ولهذا فإن تجربة علي صدقي عبد القادر أفقية والنصوص لهاث المفردات، المفردات المتجاورة أما الجمل فتبدو جملا برقيّة، كل جملة بمعزل عن الأخرى كما أن كل مرحلة منعزلة عن الأخرى لهذا فإننا أمام هذه النصوص نبدو وكأننا أمام شعراء عدة وليس شاعرا واحدا نرصده من خلال خيط الطفولة الكامن في الكتابة والذي يكشف عن الطفولة الأولى الممتدة في مجمل التجربة.

الطفولة ليست الإدهاش والبراءة ولا الطفولة بالمعنى الرومانسي : البئر الأولى، لا، إنها الطفولة الفيزيقية التي يعيشها الشاعر في عقده الثامن بكل تجلياتها وخفاياها، وهي التي وراء هذا التبعثر في النص، في النصوص. ومنها وبها يمكن قراءة هذه التجربة التي هي كم كبير وصدف كثير ومن يبحث عن مبتغاه في بحر هذه الشعريّة فإنّه سيضطرّ إلى الكثير من العناء؛ فقد تحول علي صدقي عبد القادر من شاعر طفل إلى (آخر سريالي) (والإسم الحركي للوردة) و(المطر المفاجئ) (والسيرة الليبيّة)، وقد كتب الكثير حول علي صدقي عبد القادرلكن شعره بقي مخبأ عن هذه الكتابة وبمعزل عن الاهتمام النقدي، وقد تلقيت شعريته باندهاش واستغراب و لذلك بقي علي صدقي عبد القادر يذود عن المملكة الجميلة/ الطفولة في كل شعره.

تميمة الشعريّة الليبيّة :

الشعر مقابل لفظي للحياة :

بدا أن علي صدقي عبد القادر هو التدفق دون توقف في الشعرية الليبيّة والتي عنت مما عنت أنها أقرب من النبع وأنها حالة التشكل الأولى، وانه لا نصف حرية إما الحرية كلها أو لا. فكأنه شاعر الإلهام والفطرة والموهبة البكر والإنقياد للذوق الفطري، هذا الفطري المفارق الذي يمكن أن يستقي مرجعيته من الجديد الذي هو فطرة أولى لم تمس بكارتها بعد بالتقنين النظري. ولهذا فإنه شاعر يركض في غابة أحلام، الحلم الذي لم ير فرويد انه لغة، بالمعنى الدال للغة، بل قارنه بنظام الكتابة، وهو أقرب إلى الكتابة الهيروغليفية، وبهذا المعنى فالشعريّة عند علي صدقي عبد القادر حالة كتابة، استكانة للحياة بحيث أن اللغة لم تعد وسيلة بل غدت كائنا، الكائن الذي هوعلامة على وجودنا وعلى وجوده فينا. وإذا كنا نلملم وجودنا من الحياة فإن نصوص علي صدقي عبد القادر تعبير نشأ عن الشتات والتشظي الذي يعيشه الشاعر، الشاعر الذي يكتب وينشر بغزارة ودون إمعان أو تمحيص ودون تردد، فالنصوص تبدو وكأنها خيط يمسك به الشاعر- أو يمسك بالشاعر- وينساب من بين أصابعه ويتلون هذا الخيط بمرايا المحيط: قصيدة كلاسيكيّة حديثة، قصيدة تفعيليّة، قصيدة نثر، حداثة شعريّة، شعريّة حداثيّة. وإذا كان "للساهرين عالم واحد مشترك والذين ينامون، يستغرق كل منهم في عالم خاص" فإن هذا الشاعر نائم، وهو لا يتكلم ولا يكتم شيئا، وإذا كان هذا كذلك، فإن النصوص تشير إلى شعريّة عفويّة تتخيل وتنزاح حتى عما يمكن أن تراكمه من ذاتها ولذاتها، فكأن النص يخرج عن نطاق نفس الشاعر، كأنه نص بالقوة وليس نصا بالفعل . انه نص لا يؤول نفسه والنصوص جملة واحدة بدون وقفات، تستعصي على الفهم.

وفي هذه النصوص/ الجملة الواحدة، كل الركام والسمات المميزة للشعريّة العربيّة التي تجتاحها موجة تطوي موجة. وهذه الجملة/ النصوص، تبدو أنها هذيان يتتبع الشاعر من مقطع الى مقطع ومن نص الى نص..الخ. ولهذا فإن علي صدقي عبد القادر هو الشاعرالعربي الذي تكتبه القصيدة وتجعله الكتابة شاعرا أو كما قال قدامة بن جعفر : (ان الشاعر إنما سمي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس شاعرا وان أتى بكلام موزون مقفى). وقد يكون علي صدقي عبد القادر شاعراً لأنه ليس كذلك أيضا فهو يتماس مع الأشياء ولا يدخلها وهو كما تنبئ النصوص يشعر بما يشعر به الآخرون ولكن في حالة أولى من الشعور التي قد تكون مرحلة ما قبل الشعور عند فرويد. فهو طفولة مركزة ودائمة الحضور، طفولة فيزيائيّة وهو أيضا الرومانسي الذي يرى أن لغة الشعر يجب ألا تختلف عن لغة الكلام اليومي وعن الثأثأة فالشعر (يدعونا إلى الصيرورة أكثر مما يدعونا إلى الفهم- بول فاليري).

الطفولة الفطرة والتدفق اللاشعوري :

لي أشعار بخلود وشفاه
لا يفهمها أحد غيري
لذلك فإن قصائدي وهي في موكبها
تتقدم في وصف واحد
حتى لا يتخلف الأعرج منها

إن أهم ما ميز هذه الشعرية أنها مثلت البكارة الأولى دون إدعاء أو حذلقة، إنها شعريّة عارية مما يميّز الآخرين. فالنص - نص علي صدقي عبد القادر - احتجاج على (عالم الكبار) الذي يقصي ويخصي هذه البكارة، وهو حالة كتابة الوهلة الأولى، إندهاش اللحظة والإنسياب الذي يغمر الشاعر بعيدا عن أي ملمح لمشروطية ما وحتى أحيانا مشروطية الشعر ذاته. بهذا فقد يكون النص نسخة بالمعنى الحرفي للحالة الشعوريّة أو لهذيانات دون تمحيص وكثير إمعان أو عناء. وهكذا كتابة تبدو أنها عود الثقاب الذي يسرقه الطفل ليشعل الحرائق في الحقول. و أن نبع علي صدقي عبد القادر هو هذه الطفولة التي لم يغادرها ولم تغادره فإنه يتشبث بها في روح طفوليّة عنيدة وإذا ما حدث وغادرها فإن الكتابة تتحول إلى مشاكلة (الكبار) ورغبة في المرافعة عن قضايا الآخرين تستقل عنه وتظهر في شكل (صكوك غفران) يقدمها الشاعر للمرحلة الشعريّة السائدة.

لهذا تراوحت نصوصه بين الكتابة والرغبة في الكلام، بين نص للعب المراوغة ونص رطانة. غير ذلك فإن شعريته تظهر أن كل شيء فينا يبحث عن أوله. وإذا كان (الشعر أناني، يقود الكاتب الى فصام شخصيّة في لعبته) فإن

شعريّة علي صدقي عبد القادر تمثل شهادة هذا الفصام وشاهداً على القلق من التصنيف، فهو يركض كالأعمى في متاهة الحياة، وكلما يتحسسه وما لا يتحسسه يمر من خلال طفولته لعبا بالكلمات نسميه الشعر. فالكتابة تأخذه عن نفسه ليكتب طفولته، الطفولة الأزل، هذه الطفولة التي عاشها ويعايشها في الكثير من النصوص التي تكشف عن سيمياء سرديّة حيث كثيرا ما تأخذه صيغة الحكي إلى نثريّة وصفية وبنية سرديّة وإلى مباشرة الراوي وانطباعيته. إنه يذهب في النص إلى تخوم أن :

الأصابع تبحر في الظلام

ولا تحتاج الى مصباح

مصباح الضرورة الشعريّة الذي كثيرا ما تفتقده النصوص، فتظهر عارية من غاياتها ، مجردة من الشعريّة فقد ...

ذهبت الظلمة وبقيت الزرقة

التي هي وثائق الحالة الكتابة، وثائق مكتوبة لحالة ما قبل الشعورولطفولة طاغية يذود عنها بالكتابة:

تلاقت على الأفق حبة ليل، وحبة ضوء أول مرة

وحاول أن يجعل الضوء لليل وجها وعينا

وحاول غسل السواد ثلاثين مرة

وفر الظلام

ومن يومها صار جبن الظلام حكاية جداتنا

نعود نتاب بمزق أكبر ليل بلحظة

ويبدأ يوم جديد

الأم الحنين والإنشائيّة العاطفيّة:

إن الأم وقد تكون في شعريّة علي صدقي عبد القادر وجها آخر لديمومة الطفولة، الأم في السيرة الذاتية للشاعر ماتت وهو صغير، وقد تكون وجها آخر للموت الذي يبرز هذا الخوف الفطري ومقت الليل والظلام الذي قد يبرز هذا النكوص النصي بحيث أن النصوص تكون نصا واحدا يؤول نفسه بالحنين إلى الأم في إنشاء عاطفي مشوب بالحنين . والاحتفاء بالحياة رغم شفافيته فإنه في النص (مجرد سرد وصفي يرحل عبر الذاكرة ليرسم تفاصيل جزئيّة للطفولة مع مرتع الأم، وحنانها، ولم يتح النص آية إمكانية أخرى للتأويل - وهذه الوصفية لا تقدم شيئا بالمعنى الذي يمكننا أن نعتبره يمثل ارتقاء بالتجربة والخروج، عن اسار الحالة الطفوليّة بدلائلها السيكولوجيّة الضيقة - مفتاح العماري).

فتحت صندوق أمي، وجدت رائحتها وأغنية

أتيت بالقاموس لأعرف المعنى فعمت

وأتيت بالملح فتحته لم أجد المعنى

قال الصندوق جنني بالبحر

وافتحه يخبرك البحر

إفتحه تجد مدينة في الصندوق

إن شعريّة هذا الشاعر تكمن في هذا الصندوق، صندوق ألف ليلة وليلة وهو السذاجة الأولى التي فيها علائق وثيقة بين القاموس والملح حيث الترادف لا يكمن في المعنى الواحد بل يكمن في التضاد ولا يكمن في المعنى بالمرة بل يكمن في اللامعنى، وفي المفارقة. وإن مدينة السندباد التي يحتويها هذا الصندوق ليست بغداد ولا آية مدينة ضمتها الأساطير المعروفة ولكنها مدينة أسطورة علي صدقي عبد القادر الكامنة في (الأم)، هذه الأم التي تحولت إلى نشيج ونشيد يستغرق الشاعر في إنشائيّة عاطفيّة هي كتابة نثريّة صارخة في أحيان والتباسيّة في أحيان أخرى، حيث النص يكون هذا الصندوق الذي يضم كل ألاعيب الساحر : الخاتم المتكلم وغياب المعنى، البحر المفتاح مغارة علي صدقي عبد القادر الذي ولد فوجد ذاته في (بلد أشبه ما يكون بمحطة المعنى، البحر المفتاح مغارة علي صدقي عبد القادر الذي ولد فوجد ذاته في (بلد أشبه ما يكون بمحطة صغيرة، على طريق صحراوي، يمر بها المسافرون متعجلين، لا يتركون خلفهم إلا الظلال - عمر الكدي).

ان الأم قد تكون وجها آخر لبساطة مستعصية، بساطة التكوين الأول واستعصاء المعرفة التي هي فقد الأمان ودخول في جحيم التجربة. إنها بساطة عصية على الشاعر الذي يتكئ على صندوق حكايا الجدات وألاعيب الأم لتنويم طفلها، بحيث أن الكتابة تتداخل وتتخارج في كتابة علي صدقي عبد القادر بين النثريّة الصافية والشعريّة المرتبكة التي تستهدف الإدهاش، وبالتالي الحركة الدؤوبة في اتجاه الجديد والموضة، فقد يلبس الشاعر الكتابة/ كتابة

أخرى ليست من أغراضها حين إنتاجها ونشرها، وذلك بأن يقوم بتحويل (مقالة نثرية) نشرت في بدايات الشاعر في الخمسينات الى نص شعري في الثمانينات حين يكون قد تبين للشاعر أن الشعر يكمن كثيرا فيما هو (منثور) وأن تصوراتنا عن الشعر متغيّرة، متحولة بالقابليّة للشعريّة التي تتراوح كلما انزاحت تصوراتنا المكتسبة، فالشعريّة تصورات اللاشعور، من هنا فالسريالية عند علي صدقي عبد القادر ليست تصورا أرسطيا قياسيا أو مفهوما فلسفيا وضعته تجربة السرياليين الفرنسيين عقب الحرب العالمية الأولى وإن كانت أزاحت عنه الستار ووضعت تصورها عنه، وقد يكون ذلك قد تشكل ضمن رؤية علي صدقي عبد القادر للشعريّة بالضرورة، ضرورة الإطلاع والإنتماء للعصر، لكن السريالية في نصوصه تكمن في انكشاف الغطاء : إنعدام الأسس والمرجعيّة وإنفتاح مغارة النفس، تكمن في خبل الطفولة في انزياح الأم الذي يظهر في التلعثم والتكرار والسذاجة البليغة ولغة التأتأة، ففي الكثير من النصوص ثمة عته عجيب وتراكيب تعويذيّة خارج السياق ليست مقصودة في ذاتها فقط استدعتها الحالة الشعريّة التي وكأنها تنبع من نبع صاف عميق الغور لا يمكن استكناهه لكن يمكن تحسسه في مجمل هذه النصوص.

إن التكرار وهذا التشتت وهذه العفويّة هي شعريّة الفقدان وإنعدام اليقين وعبث بالعبث نفسه، وبالتالي مفهوم للشعريّة لا عن قصد الخروج عن قاعدة أو لتأسيس مفهوم جديد بل تبدو شعريّة علي صدقي عبد القادر انزياحاً خالصاً انزياح الأم...!



أثر تحقيق رسالة سالم بن ذكوان
في تطور الدراسات حول الأباضية

فريد قطاط*

* The Epistle of Salim Ibn Dhakwan,
* Patricia Crone and Fritz Zimmermann,ed and Tr,
* Oxford University Press, 2001.

تحقيق التّراث حركة مستمرّة يسعى العاملون في فضائه الى اكتشاف المخطوطات المفقودة ونشرها، ليتمكّن الباحثون من توجيه دراساتهم صوب النتائج المدعمة بالوثائق التي تؤكد صحتّها، بما توفّره لهم من فرصة الاطّلاع على المصادر التي لم تكن الأيدي لتصل إليها لولا همّة المتنافسين على خدمة هذا التّراث، تحقيقا ونشرا، داخل العالم الإسلامي وخارجه.

ويعتبر نشر جامعة أكسفورد سنة 2001، لإحدى أقدم المخطوطات الأباضيّة التي تعود إلى القرن الثّاني للهجرة إنجازا من شأنه أن يؤثّر في تقدّم الدّراسات حول هذه الفرقة، باعتبار ما ستضيفه من تفاصيل دقيقة تخصّ الحوادث التّاريخيّة في المرحلة المبكّرة.

وقد نهض المستشرقان (باتريسيا كراون) و(فريتز زيمرمن) بتحقيق رسالة "سالم بن ذكوان" بالإعتماد على المخطوط الذي يوجد ضمن مجموع الرسائل المخطوطة التي يملكها المستشرق الانجليزي المختصّ في تاريخ التّراث (مارتن هيندز).

ومن المفيد في هذا السّياق استعراض قائمة الرّسائل المخطوطة التي قام المحقّقان بالكشف عنها، إذ أنّ مجرّد العلم بوجودها قد يؤدّي إلى تجديد النّظر في مستوى المناهج والنّتائج، إمّا بتأكيدها أو تعديلها أو التخلّي عنها، أو التريّث في انتظار الاطّلاع على مالم يتم تحقيقه من هذه المخطوطات، وهذه الرّسائل هي :

1- باب في الولاية والبراءة (ص 3-85)
2- سيرة بشير بن محمّد بن محبوب (ص 85 - 98)
3- من جواب محمّد بن روح (ص 98 - 122)
4- سيرة شبيب بن عطيّة (ص 122 - 158)
5- مختصر من كتاب صفة أحاديث عثمان بن عفّان (ص158 - 173)
6- سيرة سالم بن ذكوان (ص 173 - 224)
7- رسالة محمّد بن محمود إلى أبي زياد خلف بن عذرة (ص 225 - 232).
8- سيرة أبي مودود حاجب (ص 232)
9- رسالة منير بن النيّر الجعلاني إلى الإمام عنان بن عبد الله (ص 233 - 249).
10- جواب من موسى بن علي عنه وعن هاشم بن غيلان إلى الإمام عبد الملك بن حميد (ص 249 - 251).
11- للإمام عبد الملك بن حميد بن هاشم بن غيلان وغيره من المسلمين (ص 251 - 254).
12- من كتاب فيه حديث مكاتبات علي بن أبي طالب (ص254 - 267)
13- رسالة علي بن أبي طالب إلى عبد الله بن العبّاس وجوابه له (ص 267 - 268).
14- كتاب أبي عبد الله محمّد بن محبوب إلى إمام حضرموت (ص 268 - 290).

* أستاذ أصول الدين واللغة الفارسيّة بالمعهد الأعلى لأصول الدين/ جامعة الزيتونة.

15- رسالة هاشم بن غيلان إلى عبد الملك بن حميد (ص290 ـ292)

16- رسالة (أولها محذوف) حول نصيحة للإمام (ص292 ـ 294)

17- كتاب منير بن النيّر الى غسّان بن عبد الله (ص 294 ـ 209)

18- كتاب شبيب بن عطيّة إلى عبد السّلام، ردّ على الشكّاك والمرجئة (ص 209 ـ315).

19- من جواب القاضي أبي زكرياً يحيى بن سعيد (ص315 ـ 318)

20ـ كتاب من موسى الى الإمام (ص 323ـ329)

21ـ سيرة خلف بن زياد البحراني (ص 329 ـ 396)

22ـ كتاب فيه ردّ على أهل الشكّ (ص 396 ـ 413)

23ـ سيرة عبد الله بن أباض (ص 413 ـ 425)

ولقد قامت پاتريسيا كراون وفريتز زيمرمن بتحقيق رسالة سالم بن ذكوان وترجمتها ترجمة كاملة إلى اللغة الانجليزيّة، بالإضافة إلى تعليقات علميّة تتّسم بالدقّة والعمق.

ورغم أنّ المهتمّين بالتّحقيق حول الأباضيّة لا يعلمون عن سالم بن ذكوان سوى كونه من رجال القرن الثاني للهجرة، ولا يملكون عنه أيّ معطيات أخرى، فقد حاول المحقّقان بذل الجهد لتقديم ما يمكن أن يساهم في توضيح ملامح هذه الشخصيّة، بحسب ما توصّلا إليه عن طريق الظنّ والتخمين (ص 11ـ13).

وممّا ينبغي تسجيله في هذا الصّدد هو أنّ محمّد بن ابراهيم الكندي ـ متوفّى حوالي 508 هـ ـ كان أوّل من نقل قسما منها تحت عنوان : "من سيرة سالم بن ذكوان في أمر عثمان " (انظر ك بيان الشرع ـ عُمان ـ 1988 ـ ج 28، ص 89)... كما ورد ذكر لهذه الرسالة أيضا في كتاب " الاهتداء " لأبي بكر أحمد عبد الله الكندي ـ متوفّى حوالي 557 هـ (تحقيق كاشف، القاهرة، 1985، ص 51).

وتنقسم رسالة سالم بن ذكوان إلى :

القسم الأوّل : يشتمل على الديباجة وخطبة الكتاب (ص38 ـ 56).

القسم الثاني : تناول سيرة النبيّ والخلفاء الراشدين (ص 56 ـ 98)، وتطرّق سالم بن ذكوان في هذا الباب الى نقد عثمان بن عفّان في ما يتعلّق بمسائل مختلفة.. وذكر المحقّقان في هذا الصّدد أنّ بعض العلماء من الأباضيين المتأخّرين عن ابن ذكوان، نقلوا عنه ما أورده في هذه الرّسالة من مآخذ على عثمان.

القسم الثالث : حول نافع بن الأزرق وأصحابه، وذكر النجديّة وسائر فرق الخوارج الأخرى، والمرجئة (ص 100ـ 130).

القسم الرابع : حول معتقدات الأباضيّة ومواقفهم (ص130 ـ145)؛

والملاحظ أنّ المصدر الأساسيّ الذي اعتمد عليه سالم بن ذكوان في رسالته هو القرآن الكريم، حيث يبدو نقل الآيات في كلّ فقرات الرسالة واضحا جليّا.

هذا وقد أفرد المحقّقان قسما خاصّا بالتعليقات التي سجّلاها على هامش الرّسالة (ص 147 ـ 184)، واختصّ القسم التالي للتعليقات بالدراسة التي أنجزها المحققان حول أهميّة الكتاب، فتكلّما في هذا الباب عن مواقف الاباضيّة من عثمان وعليّ (ص 188 ـ 194)، وفرق الخوارج المذكورة في الرسالة (ص 195ـ 217)، والمرجئة والفتنة (ص 219ـ 250)، وختم المحققان هذه الدراسة بمقارنة بين رسالة الحسن بن الحنفية حول الإرجاء ورسالة سالم بن ذكوان، ثمّ تخلّصا إلى بيان أوجه التّشابه بين الرّسالتين (ص 251ـ263).

وأمّا القسم الأخير من الكتاب، فقد استقلّ بدراسة حول أهميّة رسالة سالم بن ذكوان (ص 266 ـ 300)، وأئمّة الأباضيّة في البصرة(ص 301 ـ 315)وأئمّة الأباضيّة في عُمان حتّى سنة 280 هـ (ص 317 ـ318)، وعدّة ملاحق أخرى.

واشتمل قسم الفهارس على قائمة طويلة بعناوين الكتب الأباضيّة حسب التّرتيب الألفبائيّ (ص 323 ـ 357)، وذلك إضافة إلى كشف باللّغة العربيّة عن مواضع الآيات القرآنية.

البناء الفنّي في رواية "سجلات رأس الديك" لحسن نصر

الهادي غابري

تمهيد:

تجربة حسن نصر السرديّة متنوّعة وثريّة، فقد انطلقت سنة 1959 وصدر له إلى الآن "ليالي المطر" - قصص - سنة 1968 و "دهاليز الليل" - رواية - سنة 1977 و "52 ليلة" - قصص - سنة 1979 و "خبز الأرض" - رواية - سنة 1985 و"السهر والجرح" - قصص - سنة 1989 و"دار الباشا" - رواية - سنة 1994 و"خيول الفجر" - قصص - سنة 1997.

وتوّج حسن نصر هذه التجربة السرديّة بنشره رواية "سجلاّت رأس الديك** سنة 2001، وفي نظرنا هذه الرواية تجربة مغايرة تماما لما كتبه حسن نصر سابقا، فأدرجناها في خانة الأدب السرّيالي، وقد صنّف بعض الدارسين حسن نصر ضمن أدباء الوجوديّة حينا وحينا آخر ضمن أدباء الواقعيّة إلا أن تجربته السرديّة في هذه المرحلة تبرّر لنا تصنيفه ضمن أدباء السرّياليّة". ولذلك فإن الأديب السريالي - شأنه شأن الفنان التشكيلي السريالي - يسمح لنفسه أن يقيم عمله الفني على أساس اللاّمنطق بعيدا عن التسلسل القائم على السبب والنتيجة" (1). هذا التوجّه الجديد السرّيالي في الكتابة السرديّة لدى حسن نصر فرض علينا تحليل الرواية متكئين على المنهج التاريخي " لأن دراسة الآثار نفسها تعتبر وثيقة تاريخيّة تكشف أو تعبّر عن ايديولوجية وحساسيّة خاصة تعكس عصرا ما" (2).

وحتّى لا نقع في الإسقاط والتعسّف على النصّ المدروس فإننا سنستفيد من مناهج أخرى لأن رواية "سجلات رأس الديك" متعدّدة الأجناس الأدبيّة وهذا التعدّد قد يفضي إلى خلل معرفي يسيء إلى الكاتب والباحث معا إذا التزم الباحث منهجا واحدا دون الإتكاء على غيره من المناهج النقديّة.

دلالة العنوان :

يتخيّر الأدباء - عادة - عناوين آثارهم بدقّة، وذلك أن العنوان يحمل دلالة معيّنة يهدف من خلالها الأديب الى تبليغ رأي أو فكرة إلى القارئ.

رواية "سجلات رأس الديك" لحسن نصر عنوانها لافت، فسجلات مفردها سجل وهي الأوراق التي يقيّد فيها القاضي الأحكام، وعموما السجلات وهي الوثائق التي تحفظ في الخزائن مدّة طويلة، وتحوي - عادة - تواريخ الولادات والوفيات وسير وأحوال الأفراد، وتكون السجلات ذات قيمة وثائقيّة في حياة الأفراد والأنظمة والدول.

وبتطور التقنية أصبحت السجلات بأنواعها موثّقة في أقراص محفوظة مخزّنة في أدمغة أجهزة الحواسيب، ويطلق على تلك السجلات بنك المعلومات، يرجع إليها بكل سهولة ويسر عند الحاجة، وتلك السجلات على أهميتها وغرابتها فهي محفوظة في "رأس ديك" كما جاء في رواية حسن نصر.

الديك حيوان داجن من فصيلة الطيور"أبله الطبيعة ...وأعظم ما فيه من العجائب معرفة الأوقات الليليّة، فيقسط أصواته عليها تقسيطا ... وكان الصحابة - رضي الله تعالى عنهم - يسافرون بالديكة لتعرفهم أوقات الصلوات ... الرأس رئيس الأعضاء ومنه يصرخ الديك، ولولا صوته ما أريد، وفيه عرفه الذي يتبرك به، وعينه التي يضرب بها المثل في الصفاء... وفي الأمثال" قالوا : أشجع من ديك وأفسد من ديك" (3).

يحمل توظيف الديك في الرواية أبعادا تاريخيّة ودينيّة

وثقافيّة في الذهن العربي الإسلامي لارتباط ذلك الحيوان بالبيئة الصحراويّة البدويّة، فجاء الديك " شخصيّة كنائية رمزيّة" (4) تشي بخوارق تفوق قدرات العقل البشري وتصوراته. ولبيان لا معقوليّة العالم لجأ حسن نصر في رواية "سجلات رأس الديك" إلى تجديد الشكل الروائي فاستنبط الشكل الشجري. فالشجرة الأم هي خرافة رأي الديك، وتمثّل الجذع في الرواية، وأمّا أغصان الشجرة فعددها ستة وستون غصنا وهي مجموعة من النصوص السرديّة مختلفة الأجناس الأدبية متألفة من: حكاية خرافية وأسطورة وحوادث تاريخيّة قديمة وحديثة ونادرة ومسرحية وخبر وتقرير صحفي وخيال علمي وأقصوصة وحكايات الحيوان. ورغم هذا التعدد في الأجناس الأدبية فإن رواية " سجلات رأس الديك" تصنّف ضمن جنس الرواية الحديثة المتشظية تعبيرا عن تشظّي العالم فجمعت الرواية في صلبها أفنانا مختلفة من أشكال السرّد الذي يتشابك فيه الواقع بالعجائب والسرّيالي بدءا من العنوان إلى تواتر أحداث الرواية وفق خط زمنيّ متكسّر تداخل فيه الحاضر بالماضي الغابر وتعانقت فيه أمكنة متعددة وتباينت فيه الشخصيات إلى حدّ المسخ.

بنية الحكاية الخرافيّة :

رواية "سجلاّت رأس الديك" نافذة مفتوحة على ثقافات محليّة وعالميّة شفوية ومكتوبة انصهرت على تنوّعها في بناء فنّي برز فيه العجائبي أسلوبا جديدا في التعبير عن قضايا العصر من خلال "الكثافة التخييليّة التي تخلق شخصيّة عجائبيّة محضة أو عادية تؤسس لأفعال عجيبة" (5).

وعلى هذا النحو كان الديك شخصيّة عجائبيّة نشأة وسلوكا وأفعالا وأقوالا" وبينما كنت عائدا في الطريق سقطت مني قارورة الهندباء، فتكسرت وخرج لي منها رأس ...إلى أن وصلنا شاطئ البحر فقفز إلى أحضان الموجة وانطلق يسبح في البحر بعيدا (6).

يخالف الديك قانون الطبيعة وغريزته الحيوانيّة " فإذا هو يضع بيضة عملاقة بيضاء" (7) تثير التساؤل والاستغراب بين الخلق وما يزيد الدهشة أن الديك أصبح حاكما دون منازع " حتى أعلن عن نفسه قبطانا زيّن صدره بالنياشين، وأحاط به الأعوان والحرّاس" (8).

ثم يتحوّل هذا الديك بسرعة إلى حاكم دكتاتوري "يستبدّ بالسلطة المطلقة، أصبحنا جميعا تحت رحمته، هو السيّد ونحن العبيد" (9).

جاءت هذه التحولات في شخصيّة الديك على شكل مسوخ في الفصل الأول من الرواية المتألفة من ثماني صفحات وصنّف السارد تلك التحولات العجيبة الطارئة على شخصيّة الديك ضمن جنس " الخرافة القديمة" (10) التي تعدّ أدبا راقيا ومن شروطها الفنية:

"- المطلع التقليدي فيها - كان يا ما كان - تعبير عن الظّرف الزّمني.

- الحكاية الخرافيّة فهي مركبة ذات شكل معيّن.

- تحكي عن غرائب عالم الواقع وغرائب العالم الآخر.

- إذا أرادت الحكاية الخرافيّة أن تبرز حادثا فإنها تكرّره ... ويتّصل بذلك قانون العدد ثلاثة.

- الحوادث الكثيرة فيها ترتبط بعضها ببعض لكي تلقي على شخصيّة البطل مزيدا من الأضواء"(11).

رواية "سجلات رأس الديك " في شكلها الخرافي قد استجابت لبعض هذه الشروط ومنها : الغرابة والتّركيز على شخصيّة البطل" رأس الديك " وتكرار الأحداث الحافّة به إلا أن السّارد يخالف المطلع التّقليدي للحكاية الخرافية ويضع شرطا بأن لا تبدأ الخرافة في روايته " بكان ولا يا ما كان" (12).

وهذا الضّرب من السرّد فيه تجديد وتحديث أيضا لنمط الرّواية التقليديّة للحكاية الخرافيّة التي درج عليها الرّواة، فجأة الحكاية الخرافيّة في الرواية غريبة التّركيب فراويها "رجل من بلاد الزعفران اسمه: جوال" (13) لا يستقر على حال مكانا وزمانا فكانت حكايته الخرافيّة نمطا مطابقا لشخصيته العليمة بالعجائب التي شهدها ضاربا في البرّ والبحر "بدأت السفينة تغرق والناس يتقافزون في البحر، وبينما كنّا نصارع الأمواج ونتخبّط خوفا من الغرق، مدّ لنا رأس الديك عرفه الأحمر وانتشلنا جميعا من بين الأمواج. وسارت بنا بيضة الديك تتهادى في عرض اليمّ" (14).

اتكأ السّارد على مخزونه الثقافي واطلاعه على حكايات كتاب "ألف ليلة وليلة" ومنها حكاية " السندباد البحري" ومغامراته نصرا وهزيمة براً وبحراً، فأنشأ السّارد نصّا على منوال "ألف ليلة وليلة" "اجتزنا أعمدة هرقل وخرجنا إلى

بحر الظلمات ... مررنا بغابات كثيفة... ذهبنا إلى جزر نائية وسواحل مهجورة... ورأينا حيوانات ضارية... والتقينا بأناس من مختلف الأجناس، وسمعنا لغات ليس لها حصر... وشاهدنا طبيعة ساحرة ... مرّة تهدّدنا العواصف والأعاصير...ومرّة يصفو لنا الجوّ ويلين البحر" (15).

هذا التحليق الخيالي في فضاء "السندباد البحري" أسلوبا ومكانا وزمانا متّنه استناد السّارد على "النصّ القرآني وقصص الأنبياء القديمة" (16) ذات الصلة بالنشوء والخلق وبدايات التكوين بعد الخراب الذي أنشأه الطوفان علامة دالّة على كون جديد، جغرافية وبشرا وحيوانا ونظاما اجتماعيا ودينيا وسياسيا يبسط ظلاله من الماضي السّحيق إلى الحاضر " الطوفان يغمر البيوت والشوارع والناس يتسابقون إلى قوارب النّجاة في اضطراب وفوضى، مرّ وقت طويل حتى أقبلت السفينة العملاقة تتهادى فركبنا، فيها خلائق عجيبة من جميع الأجناس والألوان. وناديتا على رأس الديك ـ هيّا اركب معنا قبل أن يغمرك الطوفان" (17).

قصّة الطوفان في رواية " سجلاّت رأس الديك" ضاربة في القدم، فهي تمّت بصلة لقصّة النبي "نوح" ـ عليه السلام ـ والطوفان، ولكن القصّة قائمة ـ الآن في عصرنا هذا ـ من خلال إحالة على تقنيات الاتصال والمواصلات الحديثة "جلست أمام الكمبيوتر، فتحت سكّة الانترنات وفي لحظة اهتديت إلى إحدى الشركات العالميّة، اتفقت معها أن ترسل إلينا سفينة عملاقة مثل سفينة "تيتانيك" أو أكبر منها لتنقذنا من الطوفان" (18).

ومن خلال هذه الإحالة على حداثة العصر وغيرها التي تدور فيها الأحداث نجد في الرواية نظامين : ظاهر وباطن ووهم وحقيقة" (19) والنظامان بوجهيهما يفيدان ترهين الواقع الحالي الذي غمره طوفان "العولمة" القطب الواحد *المتمثّل* في رأس الديك مهيمنا على الكون بأسره فكانت "هذه التّركيبة القمعيّة للواقع المصوّر في سجلات رأس الديك مستوحاة بلا ريب، من الواقع السياسي العالمي الجديد الذي نشأ على انهيار إحدى القوّتين العظميين واستئثار القوّة الباقية بالسّلطة الكونيّة لنفسها" (20).

يجيئ هذا الاستئثار الانفرادي بقيادة العالم بعد صراع دموي البقاء فيه للأقوى، واصطلح على تسميته سخرية بصراع الديكة، ويرعى هذا الصّراع تحضيرا وإثارة وتحريضا ومشاركة " رأس الديك"، فتتبارز الديكة وتتصارع وتتقاتل إلى أن تسيل الدّماء على الأرض وتغوص الأقدام في الوحل" (21).

رأس الديك في الرواية بطل رئيسي وسيّد لمواقف العنف وحاكم الكرة الأرضيّة بأسرها وهو يمتاز بـ "سخافة عقله" (22) وذلك أنه سليل الديك الحيوان الحقيقي حتى وإن تهيأ في صورة إنسان حداثي يتغنّى بالعلم والعلمانيّة وحقوق الإنسان وتقرير مصير الشّعوب.

تحوّل بعض الشخصيات في رواية " سجلات الديك" إلى مسوخ وكائنات عجيبة ناتج عن وطأة الضّغط الاجتماعي والسياسي" الذي يمارسه القامع على المقموع فتأتي تلك الشخصيات من الأفعال والأقوال ما يثير الدّهشة والحيرة التي تشي بفساد شامل في الإنسان والحيوان معا " فما كان مني إلا أن خلعت ثيابي وخلعت رأسي، وقلت لرأسي : ـ هذه ثيابي أمانة بين يديك، وقلت لثيابي : ـ هذا رأسي أمانة بين يديك تحوّل إلى بطيّخة. وحين مسحت عليها بكفّي انفتحت من تلقاء نفسها، وخرج لي منها إذن حمار، ورغيف خبز وحفنة زيتون" (24).

هذا الانفتاح على عالم اللامعقول ينفتح بدوره على قصص الخيال العلمي وأشرطة الرعب وتقنيات الصّورة والخدع السينمائيّة " وهو ما يسمى في الفنون التشكيليّة " بالكولاج" ـ Collage ـ الذي اشتهر خصوصا في العصر الحديث" (25).

مجال "الكولاج" عامة الرّسم من خلال إلصاق عناصر على اللّوحة أو إلصاق شيء على شيئ آخر، ويحدد النظر الرسم فينقله إلى باقي الحواس"، أما " الكولاج" في رواية "سجلات رأس الديك" فيتجلى في أجناس أدبية وفنون سمعيّة بصريّة متنافرة، لكنها تظافرت فيما بينها مجتمعة لتبني الرواية وذلك أن "الكولاج هو كل ضرب من الروايات لا يروي حكاية واحدة، وإنما يروي حكايات مختلفة لا رابط بينها. وهي حكايات ترسم مجتمعة صورة للعصر أو للمكان" (26).

وعلى هذا النمط من الكتابة السرديّة جاءت رواية "سجلات رأس الديك" معتمدة الشكل الشجري والأغصان لتعدد الأجناس الأدبيّة فيها وامتزاجها بباقي الفنون "فكانت هذه الرواية المركّبة" (27) رواية حداثيّة، بل هي رواية

الروايات، وتضمّ حكايات كثيرة غير متجانسة ولكل حكاية لغز "هذا هو السيد جوأل يفك اللغز ويكشف عن سرّ الحكاية. هذه الحكاية المختلفة عن كل الحكايات، لأنها " لا تشتمل على حقيقة واحدة، ولا تشبه أية حكاية" (28) وذلك أن رواية "سجلات رأس الديك" ظلّت وفيّة لفنّيات الحكاية الخرافيّة، ومنها شرط التركيب وغرابة الواقع وقد استفاد السارد من التراث الأدبي العربي الإسلامي والتراث الأدبي العالمي لينسج نمطا سرديا متفردا ومتميّزا في تاريخ الرواية التونسيّة الحديثة، وبذلك تكون رواية "سجلات رأس الديك" رواية تجريبيّة في فنّ كتابة الرواية التونسيّة المركّبة.

الشخصيات العجائبيّة ***:

شخصيات الرواية التقليديّة - عادة - كائنات آدميّة مدرجة في سجلات الحالة المدنيّة، أما شخصيات رواية "سجلات رأس الديك " فهي غريبة التكوين الفيزيولوجي والتكوين النفسي فتجسّد بهذه السمات الظاهرة والباطنة شخصيات عجائبيّة و "عجائبيتها تكمن في تكوينها الذّاتي وتشكيلها المخالفين لما هو مألوف " (29).

رأس الديك :

الشخصيّة الرئيسيّة هي " رأس ديك" دون باقي الهيكل اللّحمي للطّير، وهذه الشخصيّة تضع بيضة عملاقة مخالفة قانون الطبيعة وحياة الطيور الذكور، ثمّ إن رأس هذا الديك عبارة عن خزانة معلومات فيها أسرار وأخبار البشر، وتتجلى تلك المعلومات من خلال " قراءة في سجلات الطاغية رأس الديك " (30) وهي معلومات هامّة وخطرة في القوت نفسه لأنها وثائق تعنى بأدقّ تفاصيل حياة الرعية" فمن عثروا عليه من سكان بيضة الديك يبدي رأيا مخالفا أو يشتكي أو يحاول الخروج عن الطاعة مسكوا به وأخضعوه إلى فحوصات دقيقة وكوّنوا له سجلا ضخما يحصون فيه حياته، بداية من يوم وضعته أمّه الى اللّحظة التي يكون فيها موته" (31).

شخصيّة "رأس الديك" العجيبة هي - بلا شك - سلطان مطلق تساعده - اليوم - أجهزة الحاسوب على النفاذ إلى أعماق الرعيّة وضبط أحاسيسها ولاء له أو نفورا منه، وبناء على ذلك يكون الجزاء أو العقاب.

أما غرابة شخصيّة "رأس الديك" هي علمها بالغيب وقدرتها على قراءة ضمائر الناس" فترشد الى الخفاء والأسرار" (32).

شخصيات مختلفة :

نجد في رواية "سجلات رأس الديك" شخصيات عجيبة الخلقة سواء طرأ عليها تحوّل فيزيولوجي أو ذهني أو هي كائنات خرافيّة شاذّة عن المألوف " وخرج عجيبة مجنون البلدة من أعماق الغابة "(33)، " تبيّن عظيم الهامة ... وهو ينفث اللّهب من منخريه" (34)، " ما هذا الوجه الذي بلا أنف وهذا الفم المتحجّر" (35)، فقد النحّات عقله" وفي لحظة انهيار وجنون دخل إلى القبو وأخذ يحطّم كل شيء بناه بما في ذلك التّمثال" (35)، "انتظر السّاحر إلى أن تمّت خطبتها من الأمير، فبدأ يتدبّر خيوط مكيدته، أوعزت إليه شياطينه من الجنّ فتحوّل إلى أنثى النّسر وعشّش فوق صخرة في مكان قريب، ثم وضع بيضتين أودع في واحدة أفعى سامّة" (36)، "أمّا وقد أنجبت بقرتك عجلا يحمل رأسين" (37).

هذه الشخصيات العجيبة بشرا وحيوانا وكائنات أخرى هي وليدة الحكاية الخرافية التي بنى عليها السّارد أحداث الرواية فقامت الشخصيات بوظائف تفسيريّة لظاهرة من الظواهر الخارقة للعادة وهي تسحق الكائن البشري في العالم الثالث المحور السلبي في هذه الرواية، كما أن تحوّل الشخصيات من حالة عاديّة إلى أخرى مخالفة يوحي بتسارع نسق الخوارق المرتبطة بالغيب في عصر التقدّم العلمي، وتلك هي فارقة القص في رواية "سجلات رأس الديك".

الأنا راوية :

شخصيّة المتكلم في رواية " سجلات رأس الديك " جليّة فهي تحيل على شخصيّة السارد نفسه من خلال ورود اسمه في الأثر " كان يعبر الطريق كالزوبعة حين ناداه من خلفه : - إلى أين تمضي يا حسن؟! (38) ومن خلال اسم حسن الوارد في ثنايا الرواية، السارد " يرصد الشخصيّة الروائيّة ويميّزها عن غيرها. وكل مؤشر نابع عن اسم الشخصيّة يقوم مقام التذكير بمجمل مميزاتها" (39).

السّارد هو راو وبطل وكاتب فبدت الرواية قريبة من شكل رواية السيرة الذاتيّة لأن "الراوي هو الذي يحكي لنا القصّة وينظّم فقراتها، ويورد مقاطعها حسب إرادته واختياره، ويعرض علينا الأحداث من وجهة نظر هذه الشخصيّة أو تلك أو من وجهة نظره هو بالذات" (40).

الأحداث الواردة في رواية "سجلات رأس الديك" هي وجهة نظر السارد حسن نصر نفسه وهو شاهد عصره ومشارك في الأحداث وناقد لها بأسلوب ساخر ماكر قناعه الحكاية الخرافية" وكل شخصيّة وحتى الثانويّة منها هي بطلة مقطعها الخاص" (41) وإن حضرت تلك الشخصيات أوْ نابت عنها ضمائر المخاطب أو الغائب فإن لضمير المتكلم راويا في الرواية "القدرة المدهشة على اذابة الفروق الزمنيّة والسرديّة بين السارد والشخصيّة والزمن جميعا اذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال، إلى شخصيّة كثيرا ما تكون مركزيّة" (42) في السّرد ولكنه "في الرواية المتكلم أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا وخطابه لغة اجتماعيّة" (43).

الأنا الراوية هي حسن نصر نفسه يجوس بخياله في الأحداث التي تدور حوله، وهو بمثابة "الطائر الغريب" (44) الذي يغرّد خارج السّرد فالمقاطع السرديّة في الرواية كثّفت حضور الأنا راويا لأن "ضمير المتكلّم يحيل على الذات" (45) فيلعب ضمير المتكلّم دورا تفسيريا وتأثيرياً حسب الحالة الانفعاليّة التي يعيشها الرّاوي وهو يشهد تحوّلات متسارعة وغريبة محركها الأساسي رأس ديك جزء من جسم طائر.

الحوار:

في رواية "سجلات رأس الديك" مسرحيّة قصيرة بعنوان - الجريدة - تتألف شخصياتها من : - الجدّة - وسيم - الحفيد - الكنّة - تدور أحداثها داخل منزل في الليل وموضوعها الإعلام المزيّف " الجرائد كلها شيء واحد" (46) أما المسرحيّة الثانية القصيرة فهي بعنوان - الحب" بلا عنوان - وتتألف شخصياتها مع المتسكّع - والحرّاس الليليون الثلاثة - وصوت - وليمة - وموضوعها حب الوطن دون جدوى، ورمز إليه السّارد بإمرأة "أحبها بروح الحب، أحبها، أحبها بما لا يخطر على بال بشر من قبل ومن بعد" (47) جاء الحوار في هاتين المسرحيتين مكثفا وموجزا باعتباره "الأداة التي تتواصل على طريقها شخصيات المسرحيّة وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشّخصيات" (48).

يكشف الحوار المسرحي بكلمات قليلة عن الخلفيّة الفكريّة والموقع الاجتماعي للشخصيات وما يدور بينها من صراع، وخاتمة المسرحيتين قاتمة ففي المسرحيّة الأولى يسدل السّتّار على وقع أقدام شيخ يتكئ على عكّاز،وفي المسرحيّة الثانية تنطفئ الأضواء في الشارع. والنهايتان مهّد لهما السّارد بحوار مؤثّر بين الشخصيات تلته سقطة إلى أسفل نحو مصير مجهول انحدرت إليه الشخصيات القامعة والمقموعة معا. أما الحوار في النص" السردي فهو حافل بالمعلومات والدلالات التي توضّح ما خفي من المعالم في الأحداث ومنها عنوان : " نبّاش القبور"، و"حمدون"، و"قاعة الدّرس"، و"الجرجار"، و "روعة الحب" ... ولا ينحسر الحوار بين شخصين أو أكثر بل نجد في الرواية الحوار الباطني عنما تتأزّم الشخصيّة فتحادث نفسها وبذلك يشمل الحوار كامل الرّواية لعلم السّارد مسبقا" بخطورة الدّور الذي يحظى به الخطاب الحواري في النص" بنائيا ودلاليا" (49).

القصّة القصيرة والفنون الأخرى:

قد يبدو للقارئ العادي أن رواية "سجلات رأس الديك" هي مجموعة قصص قصيرة لأن كل مقطع سردي" فيها يحمل عنوانا خاصاً به، وفي الوقت نفسه نجد في تلك المقاطع أسلوب فن" كتابة القصّة القصيرة خاصة القصّة الومضة أو القصّة اللّحسة التي تستغرق مدة ثوان في القراءة ومنها : "العاصفة"، و" قطار الليل"، و" لا أحد"... أسلوب الكتابة لدى حسن نصر في مسيرته الإبداعيّة مرتبط بفن" القصّة القصيرة، فهو كاتب قصّة قصيرة منذ أربعين سنة خلت و"يبدو أنه أقدم على كتابة هذه الرواية، ولم يكن قد تخلّص بعد، من العادات الفنيّة لكتابة القصة القصيرة، فجاءت فصول الرواية كأنها أقاصيص كثيرة ضمّت إلى بعضها بعضا" (50) هذا الفن" القصصي تعالق مع الفن" المسرحي والفن" الشعري في " الطّائر الغريب" والرّابط بين هذه الفنون جميعا هو السّارد حسن نصر الذي هو في حقيقة الأمر السيد جوّال راوي الرواة فهو

يجمع في روايته ضروبا أخرى من الإبداع كالموسيقى "اللحن الجميل" وفنون الرسم والنحت "الإشهار"، و"التمثال" ويلوّن كل هذا بمنعطفات التاريخ الوطني التونسي فيذكر في "الصيّاد والتنّين"، وفي "تنهيدة"، وفي "قاعة الدرْس" عدوان إسرائيل على تونس في حمّام الشط سنة 1985 وفي "الجرجار" يعود إلى أحداث ثورة الجلاز 1911 بتونس ضدّ الاستعمار ويذكر رموزا من الشهداء ثمّ يوثّق في "باي الشعب" لثورة الريف التي قادها علي بن غذاهم سنة 1864.

المكــان :

للمكان العتيق أهميّة خاصّة في أدب حسن نصر فوسمه بـ "شارع عتيق"، "وأنت تعبر نهج الباشا... عندها تتأكّد أن روح المكان من شدّة الألفة حضرت لترحّب بمقدمك (51) هذا المكان الأليف " يمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة ويكون صورة للرّحم" (52) لقد احتفى حسن نصر في روايته "دار الباشا" بالمكان القديم وهو شارع يقع في المدينة العتيقة - تونس- ويحمل اسم الباشا بما فيه من دلالة تاريخيّة وسياسيّة، أما في روايته " سجلات رأس الديك" فهو يحتفي بأمكنة تاريخيّة مبثوثة في كامل تراب تونس ومنها : دقة وقرطاج الأثريتين، وجزيرة جربة وأماكن أخرى حميمة إليه كباب البحر وشارع قرطاج ورادس وقفصه وعين دراهم، وتمثّل هذه الأمكنة توهّجا تاريخيّا نابضا كما تجسّد ذكريات السعادة للسارد، وفي المسرحيتين يتلبّس المكان بالشخصيّة وتتلبّس هي به إلى حدّ الاتحاد ، فالمكان هو تونس كلها والشخصيّة هي تونس، فلا نجد حدودا فاصلة بين الشخصيّة وتونس مكانا بل يتّحد الاثنان في حبّ صوفيّ رغم محاولة العسس الفصل بين المكان تونس وشخصيّة المتسكّع المهووس بحبّ تونس "لم يذكر اسمها على لسانه ولا عنوانها" (53) كعادة العشّاق المتيّمين ، بل نفهم من بناء المسرحيّة أن المكان المعشوق هو تونس والعاشق هو السّارد نفسه "سيد" جوال" وهو الكاتب حسن نصر نفسه.

الزمان :

نمط الكتابة السرديّة في رواية "سجلات رأس الديك" مزيج من أجناس أدبيّة مختلفة تداخلت فيها فنون أخرى خلخلت البناء الزمني الخطّي في الرواية " فتكسّر خطّ الزّمان وتداخلت الأحداث (54)وذلك أن رواية " سجلات رأس الديك" متشعبة الأحداث ومفككة الرّوابط وهذا الضّرب من الكتابة السرديّة يندرج ضمن الرواية الحديثة متجاوزة القوالب الروائيّة التقليديّة التي تلتزم نقطة بداية زمنيّة وفق خطّ متعرّج لا يستقرّ على حال، متغيّر على الدّوام فهو يمتدّ إلى الأمام ثمّ يتراجع إلى الوراء ضاربا في الأسطورة القديمة ثمّ يمتدّ من جديد ضاربا في الحداثة ويتوقّف أحيانا عن الصيرورة عندما تقمع الحريّات إيذانا بعصر السّجون للأفراد والشعوب في ظلّ النظام العالمي الجديد رغم أن الديك يمتاز بنظامه الزمني الغريزي في توقيت الصياح وفق خطّ زمني ممتدّ إلى الأمام دقيق فإنه يفقد توازنه الزّمني في ظلّ المتغيّرات الحديثة بزعامة القطب الواحد فطرأت تحوّلات مسخية على ذاكرة الديك امّحى مفهوم الزمن قيمة ثابتة عنده لا تتغيّر يقسّطها بنظام عادل.

غياب أهميّة الزمان لدى الحيوان نتج عنه أيضا الغياب الكلي لقيمة الزمان لدى الانسان، فالأيام والفصول هي نفسها دون حدود لأن الذهن البشري أصبح عاجزا عن التمييز بين فواصل الزمان الفيزيائي ، فضياع الزمان من الذاكرة البشريّة في العالم الثالث يعني الثبات في مكان واحد لأن عجلة الزّمان تدور إلى الأمام من أجل حضارة أفضل والثبات من علامة الجماد، وأمّا الديك الذي ضيّع الزمان وفواصله عندما خلع رأسه مكرها فهو الإنسان العربي المقهور الذي أجبر على خلع رأسه من خلال السّارد حسن نصر الكاتب، الرّاوي مخلوع الرأس فإذا هو جثّة مشوّهة دون رأس فاقدة لمعنى الزمان الفيزيائي والزمان الذاتي، في حين يتقدّم زمن الآخر بينما الزمن العربي ثابت دلالة على موته.

هذا يسوّغ لنا الحديث في هذه الرواية عن موت الزمان الحضاري في الذّهن العربي لأن مقياس الزمان الطبيعي وهو الديك قد أضاع ميزان التوقيت وعندما بدأ السبات فأفل نجم الفكر العربي في انتظار بعث إذا صاح الديك مخلوع الرأس وإذا فكّر الكاتب مخلوع الرأس أيضا.

نجد في الرواية إشارات تاريخيّة قديمة وحديثة وهي بمثابة محطّات مضيئة لها دلالة في تحوّل مسار السّرد ومنها تواريخ الثورات الوطنيّة والعصيان الجماعي لسلطة الباي بتونس ولا يعني ذلك أن السّارد يكتب رواية تاريخيّة

بل يكتب رواية حداثيّة امتزجت فيها كل الفنون وكل المعارف بكثافة غير معهودة في الرّواية التونسيّة الحديثة وبذلك تكون رواية " سجلات رأس الديك" أولى عتبات الحداثة الروائيّة - في نظرنا - بداية الألفية الثالثة في تونس، وقد حدّد الدكتور منصور قيسومة مراحل الرواية التونسيّة قائلا : " فالرواية التونسيّة قد مرّت - في نظرنا - بثلاث مراحل هامّة : مرحلة النشأة والتبلور من الخمسينات إلى الثمانينات، ثم مرحلة النضج والتنوّع، من الثمانينات الى التسعينات، ثم مرحلة ما بعد التسعينات وهي مرحلة الحداثة والبحث عن الجذور" (55).

الخـاتمة :

رواية "سجلات رأس الديك" هي رواية ليست ككل الروايات موضوعا وأسلوبا فنيّا، فهي مركّبة كأنّها مهرجان أدبيّ متنوّع الألوان والألحان من فنون مختلفة حتى غدت الرواية جنسا أدبيا قابلا لقراءات وتأويلات شتى لأنها مزجت بين عالمين : عالم الواقع وعالم اللامعقول وهو المذهب الأدبي السريالي الذي تندرج ضمنه هذه الرواية المركّبة. وتبعا لذلك استنتجنا بعض الملاحظات نجملها فيما يلي :

- بعد تجربة أربعين سنة من الكتابة السرديّة انفتح أفق حسن نصر على أعوص القضايا إشكالا ، وهي العولمة والنظام العالمي الجديد ومدى تأثيره على البشر والحيوان فتجلّت بصمات ذلك النظام في فنّ الكتابة السرديّة لدى حسن نصر فجاءت رواية "سجلات رأس الديك" شذرات متفرّقة لا تخضع لقانون أو نظام واضح بل يحكمها خيط دقيق من الداخل وهو صوت الرّاوي حسن نصر نفسه.

- استلهم حسن نصر الحكاية الخرافيّة ووظّفها لغرض فنّي ونقدي ولكنه استلهام غير بريء لأن السّارد يتقنّع بالحكاية الخرافيّة ووظّفها لغرض فنّي ونقدي ولكنّه استلهام غير بريئ لأن السّارد يتقنّع بالحكاية الخرافيّة للافلات من الرقابة وطائلة القانون والمصاردة دلالة على أن النظام العالمي الجديد يراقب أفكار وضمائر الكتاب في أقاصي الأرض إذا نقدوه.

- خالف حسن نصر السائد في فنّ السّرد التونسي الحديث وبحث عن سبيل جديدة يتنفّس من خلالها قضايا العصر دون ضغط أو رقابة ذاتيّة، ولكن الرقابة التي زعم الافلات منها ظلّت ماثلة في ذهن السّارد ولم يتخلّص منها نهائيّا فعمد إلى الرّمز والإيحاء أحيانا في توظيفاته المختلفة لشخصية الديك من حاكم مطلق إلى ضحيّة باعتباره طيرا ضعيفا لا يقدر على المواجهة.

- كسر حسن نصر في رواية "سجلات رأس الديك" المفهوم السائد : بأن الرواية التونسيّة الحديثة لا موضوع لها لأن السّارد التونسي خال من المعاناة اليوميّة التي تولّد رواية إبداعيّة حقيقيّة ولذلك بقيت الرواية التونسيّة مجهولة بين الدارسين فظلّت رهينة التيّار الوجودي العبثي والتيّار الواقعي، هذان التيّارات تجاوزتهما عديد الروايات العربيّة فيما ظلت الرواية التونسيّة تجتر الماضي متأثّرة ومقلّدة نمط الكتابة الوجوديّة الفرنسيّة التي بدأ نجمها هي الأخرى يأفل.

- فتح حسن نصر في رواية "سجلات رأس الديك" نافذة النقد وإعادة الوعي للزمن المسلوب في الذهن العربي ليستفيق وينفض العتمة من عينيه ويسمع من جديد صياح الديك ليبدأ الحياة فيتخلص من الوهم والعجز اللذين يعميانه ويخرسانه خوفا من سلطان النظام العالمي الجديد فالتزم ذلك الذهن العربي الصمّت، و "الصمت كلام بذيء" على حدّ تعبير الشاعر الفلسطيني المعاصر سميح القاسم.

الإحالات :

* حسن نصر، سجلات رأس الديك، دار سيراس للنشر، ط 1، تونس 2001.

** الديك : ويؤوّل الديك في الأحلام التأويل التالي : " الديك في أصل التأويل عبد مملوك أعجميّ أو من نسل مملوك، وكذلك الدّجاج لأنّهم عند ابن آدم مثل الأسير لا يطيرون ويكون ربّ الدّار من المماليك. كما أن الدّجاجة ربّة الدّار والخادمات والجواري. والديك أيضا يدل على رجل له علوّ همّة وصوت كالمؤذن والسلطان الذي هو تحت حكم غيره لأنه مع ضخامته وتاجه ولحيته داجن لا يطير فهو مملوك لأن نوحا عليه السلام أدخل الديك والبدرج السفينة..." ثم يعرّفه بقوله " وهو طائر أكبر من الدّجاج أحمر العينين مليح" ويضيف تأويلات أخرى لرمزية الديك في الأحلام : " وقيل إن الديك رجل جلد محارب له أخلاق رديئة يتكلم بكلام حسن بلا منفعة وهو على كل الأحوال إما مملوك أو من نسل مملوك... قال عمر ابن الخطاب رضي الله عنه : رأيت كأن ديكا نقرني نقرة أو نقرتين أو قال ثلاثة وقصصتها على أسماء بنت عميس فقالت يقتلك رجل من العجم المماليك "انظر ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، ط 1 دار الكتب العلميّة، لبنان، 1985 ص 241 ولمزيد الاطلاع، انظر النّويري : نهاية



الأرب، ج 10 ص 222 ـ 223 وانظر الجاحظ : كتاب الحيوان ج 4 ص 196.
وللديك دلالات أخرى لدى الشعوب، فالديك : رمز العزّة وشعار فرنسا وهو منقوش على العملات ـ الغالية ـ الفرنسيّة القديمة، وفي الإسلام يتمتّع الديك الأبيض بتكريم لا مثيل له : الديك الأبيض صديقي، وهو عدوّ عدوّ الله، صياحه يدلّ على وجود الملاك. يعتقد أن الديك يسبّح للّه ويدعو الناس إلى تسبيحه. وفي التأويل النفساني، يرمز الديك والحيّة إلى الزمان، إلى طور من أطوار التطوّر الداخلي، انظر خليل أحمد خليل، معجم الرموز، دار الفكر اللبناني ط1، بيروت 1995 مادة ديك ص 72.

1ـ نبيل راغب، المذاهب الأدبيّة من الكلاسيكيّة الى العبثيّة، مكتبة مصر (د.ت) ص 186.

2ـ Gerard Genette, FiguresIII, Collec. poetique, Ed.,Seuil,Paris 1972,P 15

3ـ كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج 1، المكتبة الاسلاميّة بيروت (د.ت.) انظر مادّة الديك ص 343 ـ 348.

4ـ عبده عبود، لماذا عاد الحيوان الى القصة العربيّة المعاصرة؟ الآداب، عدد 10/9 سبتمبر أكتوبر 1997 بيروت، ص 92.

5ـ شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربيّة، فصول عدد 3 شتاء 1997 القاهرة ص 116.

6ـ سجلات رأس الديك، ص 8

7ـ م.ن.ص 11 8ـ م.ن.ص 12 9ـ م.ن. ص 13 10ـ م.ن ص 7

11ـ فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافيّة، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها : ترجمة نبيلة ابراهيم، مكتبة غريب(د.ت.) القاهرة انظر الفصل الثالث ، شكل الحكاية الخرافيّة ورواياتها ص 138ـ160.

12ـ سجلات رأس الديك ص 7 13ـ م.ن.ص 7 14ـ م.ن.ص 11ـ 12 15ـ م.ن.ص 12

16ـ انظر القرآن الكريم، سورة نوح، انظر قصّة نوح في كتاب قصص الأنبياء المسمّى عرائس المجالس للنيسابوري، المعروف بالثعلبي، دار الرائد ط 4 بيروت (د.ت) ص 54.

17ـ سجلات رأس الديك ص 11 18ـ م.ن.ص 10ـ11

19ـ مجموعة من المؤلفين، دراسات في القصة العربيّة ـ وقائع ندوة مكناس ـ مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط 1 بيروت 1986، انظر مقال توفيق بكار : من أعماق التراث الى أقصى المعاصرة، نموذجان تونسيان، ص 167ـ178.

20ـ محمد صالح بن عمر، سجلات رأس الديك، نموذجا من الإبداع السّردي التونسي، رحاب المعرفة عدد16 تونس جويلية أوت، 2000، ص 62.

21ـ سجلات رأس الديك ص 13 22ـ م.ن.ص 11 23ـ م.ن.ص 8 24ـ م.ن.ص 10

25ـ صلاح فضل، أساليب السرّد في الرواية العربيّة، دار سعاد الصبّاح، ط 1 الكويت 1992 ص 167.

26ـ Maurice Couturier, la figure de l'auteur,Rd., Seuil, Oct.1995,p 95

27ـ سجلات رأس الديك ص 90 28ـ م.ن. ص 89

*** يعرّف تودوروف العجائبي "بحدوث أحداث طبيعيّة وبروز ظواهر غير طبيعيّة خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي ، انظر،
T. Todorov: Introduction a la litterature fantastique, ed. Seuil (point)1970,Chap.3.

في رواية سجلات رأس الديك ركّز حسن نصر على الامتساخ والتحوّل في شخصيّة رأس الديك ليبرز الحيرة والفكاهة السّوداء والسخرية مستندا على تقنيات الحكي التراثي العربي مضيفا إليه الأشكال الفنيّة في الرواية الحديثة قصد إبداع أسلوب جديد في توظيف العجائبي فتتولد رؤية مغايرة للعالم عبر تضخيم ومسخ وتحول الشخصيات بأفعالها وأقوالها فوضع السّرد عنوان :" الشاغاما" لغصن من أغصان الشجرة / الرواية ويعني به "الشيء الغير معقول" وهو مختصر الشاغاما ليدلّ على عجائبيّة ما يحدث الآن بقيادة " هذا الثريّ الخيالي"، وأحد كهنة العولمة الكبار" انظر، سجلات رأس الديك ص 34.

29ـ سعيد يقطين، قال الراوي المركز الثقافي العربي ط 1 بيروت 1997 ص 99.

30ـ سجلات رأس الديك ص 14

31ـ م.ن.ص 13 32ـ خليل أحمد خليل، معجم الرّموز، (مرجع سابق) انظر مادة ديك ص 72.

33ـ سجلات رأس الديك ص 23 34ـ م.ن.ص 25 35ـ م.ن. ص 32

36ـ م.ن.ص 54 37ـ م.ن.ص 55 38ـ م.ن.ص 65

قراءة أفقية لمعرض الاتحاد 2004

احميده الصولي

أقام اتحاد الفنانين التشكيلين التونسيين معرضه السنوي في الفترة من 28 فيفري إلى 25 مارس 2004 وشارك فيه 180 فنانا (من بينهم عدد من الفنانين من دول شقيقة وصديقة) في مختلف مجالات الإبداع التشكيلي التي منها : الرسم والنحت والخزف والزربية والحفر والفوتوغراف والتنصيبات... أما المواد المستخدمة في إنجاز أعمال المعرض فهي عديدة ومتنوعة، حيث تم الجمع بين أكثر من مادتين أحيانا في العمل الواحد، وذلك في الرسم كما في النحت والسيراميك وغيرهما. وقد توزعت أعمالهم على أربعة فضاءات للعرض هي : متحف مدينة تونس (قصر خير الدين) وقاعة على القرماسي وقاعة يحي ودار الثقافة المغاربيّةابن خلدون . وضم متحف خيرر الدين النصيب الأكبر من الأعمال (128 عملا) بالنظر إلى سعة قاعاته وتعددها، وهو أيضا الأقدر على استيعاب الأعمال الكبيرة لارتفاع جدرانه وامتداد المساحات المخصصة للتعليق، وخاصة لما يتوفر فيه من ظروف المحافظة على مناخ ملائم للمواد التي أنجزت بها الأعمال الفنية (أي أجهزة التكييف).

ويمثل هذا الموعد السنوي فرصة للجمهور الكبير بالعاصمة وزوارها للتعرف على تنوّع التجربة التشكيليّة وثرائها، برغم اختصار مشاركة كل فنان في عمل وحيد، حتى يتم إرضاء كل طالبي المشاركة، وهو ما يحول دون تقييم تجربة كل منهم. ولا يمكن أن يكون ذلك مساعدا على تقييم التجربة العامة لأسباب عديدة منها أن التقنيات والمواد تتكرر، وحتى الأساليب، واعتبارا لاختلاط الأعمال جديدها وقديمها. مع ذلك سنحاول القيام بقراءة مدخلية وأفقية لمعرض هذه الدورة 2004.

فبعد مضي قرن وعشر سنوات على وجود الفن الغربي، أو الفن الحديث ببلادنا، كيف كانت مسيرته؟ وماذا أفرزت التجارب التي عرفتها بلادنا فيه ؟

مدخل استفهاميّ:

يحق للجميع أن يسأل : ما الذي استجدً في حياتنا الفنيَة؟ وإذا كان هناك تغير، هل ذلك نابع من الذات أم هو أيضا مستورد؟ ولكن، إذا كان الأصل غربيا : مادة وتقنيات وأساليب تعبير، هل بإمكان المبدع أن يستغل ذلك كله لإنجاز إبداع ذي خصوصيَة تتصل بالوعي الإنساني انطلاقا من خصوصيات ثقافته وحضارته؟ وهل بإمكان المبدع أن يتخلص من التركة المتعددة الرؤوس هذه والانفصال عنها لتأسيس إبداع ذي مادة وأساليب وتقنيات وأفكار خاصة؟ وإذا كان ذلك متعذّرا بالنظر إلى عناصر عدة، برغم المحاولات (والإشارة هنا إلى تجربة الفنان محمد الزواري ـ قليبية) ماهي إمكانيّة الإضافة إلى الرصيد الغربي من شروط الإبداع فيه؟ وهل ذلك ممكن؟

في كل مناسبة، سواء كانت معرض الاتحاد أو غيرها من التظاهرات الكبيرة، كالمهرجانات التشكيليَة أو البينالات، يقوم السؤال قاهرا: ماذا أضاف مبدعونا على ما ينجز يوميا في الغرب؟ ولماذا هذا التشبث بالغرب في حين استنفدت اتجاهاته تقريبا كل إمكانيات الإبداع في الرسم خاصة، حتى أصبح يخبط خبط عشواء؟ لماذا لم يتم اللجوء إلى فنون أخرى مثل فنون الشرق خاصة، للاستفادة منها للنهوض بتجربتنا والتوقف عن أحادية

المصدر؟ كثيرة هي الاستفهامات ولكن المزعج في المسألة أنها لا تلقى اهتماما ولا حتى مجرد المناقشة. كل الرسامين يستلهم بعضهم من البعض الآخر عن طريق المصدر الغربي، ولا من يفكر في التوقف عن دور المقلد المشوه، فإلى أين نحن ماضون؟

قراءة مدخليّة عامة :

ثمة لحظات يهم الفنان فيها بتشكيل فكرة متطوّرة واعية بمواصفات محددة يستخدم فيها أدواته وتقنياته ولكن اللاوعي يقتحم عليه لحضاته تلك. وتأتي الصورة من أعماق الذاكرة أحيانا، ويكون المشهد قد حضر فجأة عند مرور حالة ما، واهمة أو حالمة. والتجسيد يخرج بها عن مسارها فتصبح منطلقا لا غير، بعده تغيم الحالة أو تضاء، يتألق الضوء أو ينتكس، ولكن وحدات المشهد المنطلق تبدو مصرة على الظهور، وتينع الفكرة داخل الخط واللون ويمضي السياق بالفنان إلى ما وراء الوضوح، أين تظل الرؤية شديدة التشتت لأن صاحبها يريد أن يشكل الكل في رمز ما. تظل الانطباعات قائمة في الذهن حتى تتحول في السياق التعبيري الجمالي أشكالا وأبعادا وامتدادات في الضوء وفي التدرجات اللونيّة، وتتدفق التمريرات عناصر تحيل على أبعد من الماثل أمامك.

تتكدس اللطخات فتنشئ هذا الضجيج وتلك العلامات ويتشكل في وعي الآخر/ المتلقي تململا للحالات، ويكون التفاعل تعبيرا جيئة وذهابا، ويكون الناتج سباحة في اللاّمتخيّل، ويكون الوضع ارتباكيا أمام حالات، واستفهاميا في حالات أخرى. أما التوسل بالرموز والعلامات وغيرها فمرماه الالتحام بالآخر، بالماضي، وبالحضارات، وبالرؤى وتلك طريق كثيرين. تجميع العناصر والإلقاء بها على صدر اللوحة بوعي فني إبداعي يحولها إلى عالم تتحرك فيه أفكار ودلالات ورؤى، وبعض من الواقع الذي يتسلل رغما عن صاحبها، عبر أدواته ومادته وأشكاله في استوائها وانحرافاتها.

أحيانا تتحول اللوحة إلى فضاء تختبر فيه إمكانيات التكوين التلقائي للفكرة وهذا أسلوب يتبعه كثير من الفنانين وخاصة من درسوا الفنون الجميلة.

يختلط الحلم بالوهم باللامنتظر في حالة بناء مشهد إبداعي في لوحة ما وتكون الانفلاتات ذات فاعليّة في البناء. ويحضر التاريخ ومنجزاته من خلال الزخرفة ذات الرموزيّة التي تحيل على الهوية. وأحيانا يتعطّل سحر الدلالات فلا تبقى إلا الأشكال قائمة.

ملاحظات :

برغم أن التعليقات عديدة حول انتقاء الأعمال الجيدة وعرضها بمتحف مدينة تونس، واقتصار الأعمال الفائزة بالجائزة على هذا الفضاء، فإننا لا نشاطرها الرأي إلا بشكل جزئي. فاللوحات الكبيرة نسبيا علقت هناك لأن الفضاءات الأخرى لا تستوعبها. ونعتقد أنه لم يبق مبرر لتفضيل هذا الفضاء عن سواه ما دام المعنيون بمشاهدة الفن أو اقتنائه يسعون إليه حيثما كان، خاصة وجميع الفضاءات التي يستخدمها الاتحاد تقع في العاصمة، وفي مساحة صغيرة لا تكلف الزائر وقتا أو جهدا كبيرين. ونعتقد أيضا أن جميع فضاءات العرض أصبحت ذات أهمية بالنظر إلى حضورها المستمر، وهو ما يجعل لجنة الفرز أو التوزيع لا تميز بينها عند توزيع الأعمال على الفضاءات. وحتى الأعمال الفائزة فليس من الضروري أن يختص بها متحف مدينة تونس، إذا وقع اتباع صيغة محددة في التوزيع مثل اتباع النظام الأبجدي للأسماء، ويكون البدء دوريا بالنسبة إلى الفضاءات كل سنة.

أما لجنة الجائزة فهي تحدد الأعمال الفائزة قبل تعليقها، وبالتالي فبالإمكان وضعها حيثما شاء الموزعون. ولئن كانت مستويات التعبير متفاوتة، فهي في مجملها تحاور أعماق الذات البشريّة، وتستقرئ هموم الكائن، وتعمل على أن تعكس تلك الحالات النابضة في الداخل، لتضعها رموزا وعلامات وأوضاعا منظورة. وهنا تختلف قدرة هذا عن جهود ذاك في التحكم في السياق الحكائي للعمل الفني، إذ ثمة من السرد ما يقحمك في الاشتراك في الملحمة أو الوضع، ومنها ما يدعوك لاكتشاف أجزاء منه، ومنها من يضعك خارج السياق ولا يمنحك إلا فرصة لاختراع ما تشاء من المواضيع أو الأفكار. ونادرا ما تفاجؤك حالة لم تكن فكرت فيها من قبل أو لم تكن شاهدت مثيلات لها. ولعل صعوبة الإضافة أو الوصول إلى الخلق الفني متأتية من غربة المادة والتقنيات عن مستعملها. فهو محكوم أبدا بما قرر الآخر، لذلك يبدو

الاجتهاد الأكبر منحصرا في القدرة على تطبيق ما حدد الآخر والتعامل معه باعتباره قمة ما وجد، وتلك هي المسألة.ولعل كل لوحة لها أصل في فن الآخر، لذلك هي تتخبط للخلاص، لكن إرادة الخلاص لم توضع ضمن الأولويات.

ثمّة نشوة تصدر عن بعض الأعمال لكأنّ صاحبها حملها تلك الحال التي أمتعته، وفعلا فهي تنشرها في محيطها. ولكن لوحات أخرى محملة بأكثر من وجع عبر تصادم الألوان فيها أو مأساوية أوضاع الشخوص أو تركيبة المواد؛ وهي تشي بغير ما يعلن عنوانها. وتركيب الأشكال أو تنسيق اللطخات أو إضاءة المواقع المعتمة كلها تزيد من ألق الفكرة المكتنزة في المشهد.

الاتجاه التعبيري هو الذي يحتل أكبر مساحة في المعرض. ولئن بدأ التشخيص قليلا، لكن التجريد كان أقل؛ وظني أن الأمر مقصود لأسباب عدة. فمأساويةّ الأحداث العالميّة وتجنيد وسائل الفتك لحل الصراعات المستعصية لا يخلف في وعي المبدع غير حالات تحاول أن تتشكل إبداعا. وحتى إذا أطلق عليها عنوانا آخر فهي لا تخفي مراميها ومنطلقاتها. ولئن كان الهم اليومي يشاهد في عدد من الأعمال، فالأغلب على الظن أنها قديمة لكن تم عرضها الآن. والتعبير يتم حتما عبر العناصر والرموز المكونة للوحة أو من خلال توزيع الألوان عليها أو عبر تقسيم الفضاء أو بواسطة الشخوص والأوضاع التي هم عليها. وقد تستخدم الشفافيّة والعناصر الهندسيّة أو الضباب لإضفاء حالة تعبيريّة على المشهد وكائناته. وتبقى تسمية العمل الفني هامة بالنسبة إلى المتلقي المنفعل الذي لا قدرة له على الغوص في أعماقها لذلك يجب إعارتها من الانتباه ما يجعلها تساعد على فهم الموضوع.

النحت :

برغم تنوع المادة لا تزال مواضيع النحت تتمركز غالبا حول الإنسان والكائنات الأخرى. فالأفكار التي يجب أن تتجسد في الكتلة تبقى مرتبطة بالشخصيّة وتنطق من خلالها. وإذا ما سعى البعض إلى تجاوز هذه القاعدة فإنه ينتج شكلا قد لا توجد فيه خصوصيّة تميّزه عما سواه من الأشكال أو الأشياء الأخرى. أما القاعدة فهي تكوينات بشريّة في أوضاع مختلفة حتى يكاد رائيها اعتبار درجة تطور النحت مازالت في بداية التاريخ أو هي ثأر ضد فعل إبراهيم الخليل مع أصنام أبيه.

ومن المواد التي تستعمل في فن النحت اليوم، نجد الآجر الأحمر، وحديد الخردة، ومزاوجة اللوح بالحديد، وتشكيل المنحوتة من خشب وحديد ومرمر إلخ... وهذه التركيبة لا يمكن أن تخضع للخصوصيات التي حددها النقاد أو أصحاب النظريات في العمل النحتي. هذا علاوة على ابتعادها عن التأثير الجمالي الذي عليها أن تؤسسه وتبثه في المكان. وأصبح الفنان مجرد مكتشف في بعض المواد يهذبها ويتبنى ما تسفر عنه. وأخذ الجانب الحسي يتغيب جزئيا مع دخول الآلة واستخدامها للإسهام في تشكيل العمل النحتي. وأخذ التداخل بين الخزف، والنحت، والطلاء المعدني، وتهذيب بقايا الخردة يتسرب إلى التركيبة الواحدة لتصبح عملا نحتيا. وهذا لا يعني الغياب التام للإبداع من الأعمال النحتيّة، إذ ثمة أعمال تتوفر على جانب من التقنيات والطرق التعبيريّة والجماليّة التي وظفت بأساليب فيها الكثير من الاجتهاد . ومنها التي تشكلت لتترجم دلالات تسميتها التي تعكس بنسبة ما محتواها أو موضوعها ... ولعل بعض التركيبات تذكرنا بالجانب النفعي من الفن، وهو الذي سعى فلاسفة مثل كانط، وبعض أساتذة الفن إلى نفيه عنه.

مرجعية الكتابة للطفل في قصص محمّد الغزي

محمّد البدوي*

يعتبر أدب الأطفال فنّا جديدا في الأدب العربي. وبالرغم من عراقة كتاب "كليلة ودمنة" أو كتاب "ألف ليلة وليلة" فإنه لا يمكننا اعتبارهما من أدب الأطفال وإن تأسست عليهما جلّ مدونة الأدب المكتوب للصغار اليوم.

وبالرغم من انتشار التعليم في تونس بصفة مبكرة فإن أول قصة للأطفال صدرت سنة 1962 وهي " درغوم" لمحمود الشبعان ثم توالى إصدار القصص وتضاعف عددها في خطّ تصاعدي حتّى فاق اليوم ثلاثة آلاف قصة تقريبا.

وإذا كانت هذه الوفرة في الإنتاج يمكن أن تترجم ازدهارا لهذا الفنّ فإن الواقع يدفعنا إلى جملة من التساؤلات لأنّ عددا كبيرا من القصص مستنسخ بعضها من بعض، وقد تقرأ القصة الواحدة عند كتّاب عديدين مع تغييرات تتفاوت من نصّ إلى آخر وقد يقوم التغيير على استبدال الأسماء بأخرى مع المحافظة على الشخصيات والأحداث. وإذا ما استثنينا قلّة قليلة فإننا نستطيع أن نقول إنّ الإبداع غاب عن قصص الأطفال لأن جماعة المؤلفين وجدوا في الآثار العالمية وفي النصوص القديمة تلك الدجاجة التي تبيض ذهبا، فامتلأت مدونة أدب الأطفال بالتلخيص والتعريب والإعداد والاقتباس لأعمال بيرو وقريم وأندرسون، إضافة للحضور المكثف لقصص الحيوان.

وهذه الصورة القاتمة لا يمكن أن تحجب عنّا تجارب رائدة تستحق كلّ تنويه لأنها من خير ما يمكن أن تقدّمه لأطفالنا إن كنّا نريد لهم أن يحبّوا لغتهم ويستفيدوا من جيّد ما أنتجته قرائح الأدباء.

ومن أبرز هذه التجارب الجادّة ما قدّمه الشاعر محمّد الغزّي لمكتبة الطفل الأمر الذي جعله يفوز بالعديد من الجوائز وطنيا وعربيا.

لقد بدأ محمد الغزّي تجربته مع الدار العربيّة للكتاب من خلال جملة من العناوين نذكر من بينها : حكاية بحر - نجمة الراعي.

وتدعّمت هذه التجربة في المدّة الأخيرة بما أصدره في دار سيراس للنشر :

الأرض والقمر - الأرض وقوس قزح - السلحفاة - قطرة الماء وحبّة القمح - قطرة الماء وشجرة الورد - الطفل والطائر - علمني الغناء أيها الصرار - شموع الميلاد - ليلة بعد ألف ليلة وليلة - ذهب المملكة - الأقلام والحقيبة - حكاية الأقلام الملونة - الممحاة - النخلة تمضي إلى الجنوب - دفتر مريم -

لم يسلك محمد الغزي نفس سبيل سابقيه ومعاصريه فلم يعمد إلى كليلة ودمنة ولا إلى طرائف العرب وخرافاتهم بل انطلق من مرجعين قريبين من عالم الطفل هما عالم المدرسة وعالم الطبيعة. وليس غريبا أن يلتقي في هذا الأمر وهو الشاعر الذي لم يكتب شعرا للأطفال مع ما كتبه الآخرون من نصوص شعريّة لم تخرج على حدّ علمنا عن المواضيع التالية : العائلة والمدرسة والطبيعة والوطن. أفهل يكون محمد الغزي الشاعر صاغ نثرا ما كان سيكتبه شعرا في موضوعي الطبيعة والمدرسة؟ قد يكون الأمر كذلك لأنّ لغة الغزي في النثر مفعمة بالشعر وقد تفوق في شعريتها الكثير من القصائد المكتوبة للأطفال وهي إلى النظم أقرب منها إلى الشعر.

* جامعي، كلية الآداب، سوسة.

1. عالم المدرسة : من من الأطفال منفصل عن عالم المدرسة؟ وما دامت القصة موجهة إليهم وهم يحسنون القراءة فلهم صلة مباشرة بما يتصل بالمدرسة من مواضيع وتفاصيل. وجاء عدد من قصص الغزي مشدودا إلى هذا العالم : دفتر مريم - الممحاة - الأقلام والحقيبة - حكاية الأقلام الملونة - الطفل والطائر.

وهذه القصص لم تسع إلى تمجيد المدرسة وإملاء قيم حبّ المعرفة والدراسة بطريقة مباشرة، أو اجترار حبّ الدرس والمدرسة والقائمين عليها على لسان التلميذ بل نسج المؤلف عالما خاصاً به ومخيالا طريفا انطلق فيه من تفاصيل الكتاب والأقلام الملونة والممحاة ليصوغ منها قصصا يتماهى معها الطفل ويدرك عمق علاقته بها.

في الممحاة تنطلق القصّة من طلب يتكرّر يوميا هو "الرسم والتلوين"

والموضوع هو رسم الأدوات المدرسيّة فكان القلم والمبراة. والمسطرة وكانت الألوان وكان السهو عن رسم الممحاة الأمر الذي أغضبها فاختفت وراء المزهريّة إلى أن افتقدها التلميذ في الوقت اللازم وأحسّ بالحاجة إليها.. وتدخلت بقيّة الأدوات لتتوسط لدى الممحاة حتّى تعود إلى صاحبها. وكان الصلح والصفاء من جديد وأدرك الطفل "أيمن" قيمة كل الأدواة بلا استثناء.

وصوّرت قصّة "دفتر مريم" العلامة الحميمة بين الطفل وأدواته المدرسيّة، وتطوّر العلاقة مع الزمن

* "نظرت مريم إليّ الدفتر لحظات ثم همست :

- سأحتفظ بهذا الدفتر هنا في الرفّ فلي معه ذكريات لا تنسى" (ص 9)

* فتح الدفتر عينيه فرأى مريم تأخذ حقيبتها وتسحب دفترها الجديد ثمّ تمضي إلى السرير غير عابئة بدفترها القديم يجلس فوق الرفّ منخطف الوجه حزينا. (ص 11).

وفي قصّة "الأقلام والحقيبة" درس ضمني في العشرة الحسنة بين الأصدقاء الأقلام وتضامنهم ودرس في التواضع :

* انحنت الأقلام تحييه (القلم الجديد) فأعرض عنها ومضى إلى المقلمة يفتحها ثم يدخل إليها ويغلقها عليه.

قال القلم الأوّل : لماذا لم ينظمّ إلينا هذا القلم الجديد

قال الثاني : لقد ترفّع عنّا زهوا وكبرا

قال القلم الثالث : يا للقلم الغبي

قال القلم الرابع : ستعلّمه المبراة كيف يتواضع بعد تكبّر(ص 12).

وقد يتجاوز الاهتمام بالواقع المدرسي وتفاصيله القصص المذكورة المفردة بأجواء المدرسة ليتسرّب إلى القصص المتصلة بالطبيعة. ففي قصّة "قطرة الماء وشجرة الورد" تتحدث قطرة الماء عن مريم الوارد ذكرها في "دفتر مريم" :

* كانت تأتي كلّ صباح إلى الحديقة وتسكب على أوراقي كوبا من الماء فترتوي عطشي - لكنّها هذه الأيام انشغلت عنّي بفروضها المدرسيّة فبقيت عطشى. (ص8)

وفي قصّة "شموع الميلاد" عودة الى الحديث عن المحفظة والمقلمة.

إنّ الشاعر محمّد الغزهي يشخّص الأدوات المدرسيّة ويبعث فيها روحا وينسج علاقات تجعل الحياة المدرسية قريبة إلى النفس، نفس التلميذ وهو يطالع قصّة جديدة من غير أن تكون غريبة عنه وهي قصّة مشبعة بالخيال حتّى وإن تأصلت في واقع التلميذ.

2. عالم الطبيعة : إنّ القصص التي تتصل بعالم الطبيعة هي : الأرض والقمر - الأرض وقوس قزح - السلحفاة - قطرة الماء وحبّة القمح - قطرة الماء وشجرة الورد - ذهب المملكة - النخلة تمضي إلى الجنوب - وعلّمني الغناء أيها الصرار. وهذه القصص من منشورات دار سيراس ويمكن أن نضيف إليها بعض ما نشرته الدار العربيّة للكتاب : حكاية بحر - نجمة الراعي.

وفي هذه القصص سعى محمد الغزي إلى تجاوز كلّ الأساطير و الخرافات القديمة ونسج لنفسه ولقرائه أساطير جديدة فيها من الطرافة والبساطة ما يقدّم تفسيرا لبعض الظواهر الطبيعيّة أو الكونيّة. والقارئ يدرك بداهة أنها ليست تفسيرات علميّة لأن العمليّة تقوم أساسا على تشخيص الطبيعة وإنطاقها وتحويلها إلى شخصيّة قصصية.

ففي "الأرض والقمر" انطلق المؤلف من عنصر لغوي هو تذكير القمر وتأنيث الأرض ليخلق قصّة حب بينهما وترفع

الأرض أمرها إلى أمها الشمس التي ترفض طلب القمر لأن الجميع يهفو إلى الأرض ويطلبون ودّها والقمر ليس جميلا أو وسيما بفعل ما يحمله في وجهه من نتوءات. ولكن قصّة الحب تواصلت عن بعد : " حتّى إذا حلّ الظلام واستغرقت ابنتها الأرض في نوم عميق أوت إلى بيتها البعيد، أما القمر فكان ينتظر كل ليلة غياب الشمس ليلقي أشعته على الأرض ويتأمل من بعيد جمالها صامتا" (ص 7).

وفي "الأرض وقوس قزح" سعى إلى إيجاد علاقة بين ألوان قوس قزح وألوان الطبيعة والطيور الأمر الذي يجعل الأرض جميلة زاهية أفضل بكثير مما لو كانت بلا ألوان أو بلون واحد.

أما في "السلحفاة" فنجد تفسيرا طريفا لمساكن الحيوانات تقود إلى الاقتناع بأن بيت السلحفاة هو القوقعة التي فوق ظهرها تقيم به حيث تذهب وتريد.

والمتأمل في قصص الغزي يدرك أن هناك مرجعيّة هامّة تحرك عمله الابداعي وتدفعه إلى صياغة نصوصه بالشكل الذي جاءت عليه وهي المرجعيّة التربويّة ولعلها تفوق من حيث الأهميّة المرجعيتين السابقتين.

3. المرجعيّة التربويّة : إضافة إلى أن محمد الغزي شاعر يفتح أذهاننا وأسماعنا على مواطن الجمال في الحياة فإنه رجل تربية وتعليم يحمل مشاغل فكرية وهموما ثقافيّة يسعى من خلالها إلى أن يبث رسالة تصل إلى الأطفال بطريقة غير مباشرة وهي تقوم أساسا على تعليم الطفل لغته وجعله يتفاعل معها من خلال كلّ مقوّمات السرد (سرد الأفعال وسرد الأقوال وسرد الأحوال) وفي رصيده السردي يسعى مؤلفنا إلى تعليم الأطفال العربيّة معجما وتركيبا.

ففي الجانب المعجمي يدرك القارئ بطريقة غير مباشرة أسماء مساكن الحيوانات.

*في قصّة السلحفاة، العرين للأسد والوكر للنسر والجحر للأرنب والعش للعصفور ... إلخ.

*في قصّة "النخلة تمضي إلى الجنوب" : أحبّني أهل هذا الإقليم واحتفوا بي فوهبتهم ثمري يأكلون ونسغي يشربونه وسعفي يضفرونه مراوح وسلالا وربما صنعوا منه منازلهم(ص 22).

* كان الأطفال يحفنون الماء من جداولها يسقون أزهارها وفراشاتها (ذهب المملكة ص .3)

وقد يأتي ثراء اللغة من خلال إيراد جملة من الأسماء تتكرر في نفس القصّة أو في قصص أخرى :

* في قديم الزمان كانت الأشجار والزهور والطيور دون ألوان فالبنفسجيّة مثل القرنفلة والخطاف مثل الكناري والأقحوانة مثل الوردة والبجعة مثل الفراشة. (الأرض وقوس قزح ص .2)

* ذهبت إلى الشاطئ تجمع القواقع والأصداف. (شموع الميلاد. ص 3)

* كان البحر عذب الماء وكان يتسلّل عبر الأدغال والغابات فيسقي الأرض ويزرع الزهور والأشجار والفراشات والطيور. كان البحر عذب الماء يمتدّ جداول في الأرض فيشرب منه الأطفال وتشرب منه الطيور وتشرب منه الخيول والجياد. (حكاية بحر)

واللغة ليست معجما وكلمات منفصلة فحسب بل هي تراكيب نحوية وصيغ صرفيّة وأساليب بلاغيّة. وقد جاء في قصص الغزّي سعيه إلى التأكيد على بعض الخصائص التركيبيّة من خلال تعويد القارئ على نون النسوة أو على جملة من صيغ الاستفهام والتعجب :

* قفن أيتها الأشجار في شرفات القصر تجدن أقاليمي تنبسط أمامكنّ فاتنة جميلة.. فلتختر كلّ واحدة منكنّ الإقليم الذي تريد الإقامة فيه. (النخلة تمضي إلى الجنوب. ص 4)

* سرن وراء الحاجب يقدكنّ إلى شرفات القصر فتملّين في أقاليمي ثمّ عدن إليّ تخبرنني بالمكان الذي اخترتنّ (النخلة تمضي...ص 5) + ص 20

* تقدّمن إليّ أطلعكنّ على السبب(شموع ...ص 3)

ويأتي استعمال نون النسوة في قصص طويلة هي للناشئين أقرب منها للأطفال. ومن مظاهر استعمال محمد الغزي صيغا تركيبيّة متنوعة هذه النماذج المأخوذة من قصص مختلفة تدل جميعها على وعيه بأهميّة التنويع في التراكيب وإثراء لغة الطفل.

* لم يسمع أيمن كلام الممحاة فقد كان منشغلا بالدرس يكتبه (الممحاة ص 4).

* التفت إلى صديقه يستعير ممحاة فنهره المعلّم فلاذ بالصمت مكرها(ص 4).

* ينظر إلى التلاميذ يتطلعون إليه ضاحكين (ص 7)

* جلست إلى مكتبها ترتب أدواتها رافعة عقيرتها بالغناء (دفتر مريم. ص. 8).

* همّ أن يتكلّم فلم تسعفه شفتاه ... أراد أن يتشبث بيديها فلم تطاوعه أصابعه. (ص 9)

* ألف الدفتر المكان الجديد وعقد علاقة صداقة مع قصّة كبيرة ... حتى إذا عادت مريم إلى غرفتها لاذ بالصمت. (ص 10)

* والدك استبقاك في غرفته تتهجّى الكتاب

كلا لم يفعل

إذن مضيت إلى الحديقة تقطف العشب

لا ...لم أقطف العشب هذه الليلة. (شموع ...ص 3)

* لقد جلت والحاجب أمس في أقاليم مملكتي فوجدتها قاحلة مجدبة (النخلة... ص 4)

* عمّ يبحث الطائر؟ لم ترك الصورة؟ (الطفل والطائر. ص4)

* ولماذا لم ينظم إلينا هذا القلم الجديد ؟ قال القلم الأول :

قال القلم الثاني : لقد ترفع عنّا زهوا وكبرا

قال القلم الثالث: يا للقلم الغبيّ

قال القلم الرابع : ستعلّمه المبراة كيف يتواضع بعد كبر (الأقلام والحقيبة. ص 12)

* قبل لحظات كان البحر شفافا كعينيك يا ليلى، كان وديعا كقطتك البيضاء وكان الأطفال يدخلون إليه ويدخلون فلا يخافون ولا يرتبكون،كانوا يذهبون إليه كلّ يوم فيلعبون ويغتسلون، لكنه اليوم أصبح عميقا أصبح فما مفتوحا يبتلع كلّ من يقترب منه. (حكاية بحر).

* قبل أن تولدي يا ليلى بآلاف السنين كان البحر عذب الماء وكان عمقه شبرين اثنين، كلّ الأطفال يدخلون دون أن تبتلّ ثيابهم، لا موج فيه ولا رياح لكنّه الآن أصبح مالحا عميقا هائجا. (حكاية بحر)

هذه بعض نماذج قليلة مما ورد في لغة محمد الغزي من تراكيب تثري زاد التلميذ وتصقل لغته. ولغة كاتبنا مصقولة لا زوائد فيها ولا حشو ولعلّ صرامته في التعامل مع النص الشعري أهلته لكتابة هذه القصص بإتقان. ولا بدّ من توجيه الشكر والتحيّة لدار سيراس على تقديمها قصصا خالية من الأخطاء المطبعيّة وغيرها لأنه صار من النادر أن تقرأ قصّة للأطفال خالية من الأخطاء، وقد يحمل بعضها على أنه من أخطاء الطبع والمطبعة منها براء.

وفي الختام لا بدّ أن نشير إلى أنّ محمد الغزّي لم يقاطع المراجع المألوفة في أدب الأطفال لكنه لم يستنسخها كما يفعل كثيرون. وخير مثال على ذلك قصّة "علمني الغناء أيها الصرار" فلم يقم فيها بتعريب قصّة لافونتان المشهورة "الصرار والنملة" بل احتفل بالغناء وجعل له مكانة متميّزة في الحياة تطلبها النملة فلا تدركها. وقد دفع الغزي بالنملة إلى الصرار وجعلها تطلب منه أن يعلّمها الغناء مقابل كيس من الحبّ لأنّ الشتاء طويل ولم تستطع تحمّل صمته الثقيل لكنّ الصرار عبّر لها عن قناعته بما عنده من زاد ضئيل وقبل أن يعلمها الغناء شرط أن تذهب إلى كلّ أطفال العالم وتخبرهم أنّ الحكاية التي يتداولونها عن أنّه جاءها ذات شتاء جائعا يستجدي طعاما وأنها علّقت دونه الباب وقالت "من يغنّ صيفا يجع شتاء" هي حكاية كاذبة. وأمام عجز النملة عن القيام بمهمّة تكذيب القصّة وإعلام كلّ الأطفال فقد بقيت صامتة إلى اليوم لا تقدر على الغناء الذي يزيل عنها وحشة الشتاء.

إنّ هذه الصياغة الجديدة للقصّة تعطي الفنّ قيمته فلا تخلو منه حياة وهكذا يكون العدول عن القصص المألوفة ويكون التنويع في مراجع الكتابة للأطفال في ما كتبه محمد الغزي إلى حدّ الآن من قصص نرجو أن يسعفها بقصائد جميلة تخلّص شعر الأطفال من القوالب الجاهزة والنمطيّة التي ميزته في العقود الأخيرة.

عبد السلام المسدّي: حداثة النّقد ومشروعُ النّقد الحواري - مقاربة حواريّة -

عبد الغني بارة*

اقترن اسم عبد السّلام المسدّي عند الدارسين بمشروع الدراسات الأسلوبيّة؛ إذ يعدّه النقّاد من الأوائل الذين عرّفوا القارئ العربي الأسلوبيّة منهجا نقديا، وبالرغم من اشتغاله بحقل اللّسانيات، كما يتّضح من خلال مؤلّفاته، إلاّ أنّ الرّجل كان ممّن شغلهم همّ النصّ - بحكم موقعه كلساني - فوجد نفسه مولعًا بمدارسة النّصوص الأدبيّة، في محاولة لمدّ الجسور بين اللّسانيات والأدب، وفي ذلك يقول المسدّي :"وقد يعيد التّاريخ نفسه فيكون للسانيات فضل إنقاذ النّقد من بعض ملابسات الانحشار في اللّغة بعد أن كان لها فضل إنارة السبيل أمام النقّاد لتبصّرهم بمداخل اللغة إلى النصّ الأدبي"(1).

كما أنّ الأزمة التي عصفت بالنّقد العربي المعاصر في ظلّ سيطرة النّقد الانطباعي، ولّدت في نفسه حيرة النّاقد الباحث، الذي يتفحّص أسباب الأزمة مشخّصا معالمها، ليصف العلاج الشافي لها. فجاءت مساهماته محاولة لتعريف مشروع الحداثة النّقديّة مدعمّا تنظيراته بإنجازات تطبيقيّة ، ظنًا منه بأنّ العمل النّقدي تنظير وممارسة.

وليس هذا وحسب، بل إنّ الرّجل - دائما في إطار إيجاد حلول لأزمة النّقد - اجتهد لتقديم رؤية نقدية للمصطلح النقدي الوافد من الغرب، إذ لا تخلو دراسة من دراساته إلاّ وهي مذيلة بقائمة من المصطلحات الأجنبيّة مع ما يقابلها في العربيّة، وإن وجد أنّ القضية تتعدى الترجمة إلى التعليق على المصطلح، لا يتردّد في القيام بذلك، حتى أصبح مرجعاً في ترجمة المصطلح. وهو بهذا العمل يسعى إلى خلق منظومة اصطلاحيّة عربية تهتمّ بالوافد من الغرب، حتّى يحسن استخدام المصطلح الاستخدام الأليق.

وحتّى يتسنّى لباحث تتبّع مشروع هذا النّاقد كاملا يحتاج إلى دراسة مستقلّة، لذا فسنحاول الوقوف عند أبرز ملامح الحداثة في مشروعه من خلال تنظيراته. وسيتمّ التركيز على آرائه حول مفهوم الحداثة النّقديّة، ودعوته إلى الاهتمام بالمصطلح النّقدي الوافد.

1.الحداثة النّقديّة :

منذ أن وفدت الحداثة الغربية إلى البيئة العربيّة في مشاريع النقّاد، والباحثون عاكفون على تتبّع معالمها، فهاهو عبد السلام المسدي، كغيره من النقاد، يحاول أن يضع يده على الحيرة التي يعانيها النّقد العربي المعاصر في ظلّ بروز مصطلحي الحداثة والمعاصرة، ترى هل هي حيرة نابعة من القلق الفكري الذي يبحث عن أسلوب لمواكبة هذا الذي جدّ، أم إنّها لا تعدو أن تكون مجرّد انبهار واندهاش؟ " الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث... ولئن تمثّل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتّى صهرا في بوتقة تاريخيّته فإنّ المنظور العربي لا يزال يتصارع وإيّاهما. لذلك ولغيره كانت القضيّة أشدّ ملابسة بالعرب في تحسّسهم سبل المناهج المستحدثة وأبعد تعلقًا بمشاغل اتصالهم بغيرهم وانفصالهم عنه" (2).

هذا الانبهار وهذه الدهشة جعلت من الدراسات النقديّة العربيّة حبيسة الرؤية الغربيّة آخذة عنها، ويعود السبب، يضيف المسدي، لافتقارها لبعدين : بعد نقدي وبعد أصولي، "فأمّا البعد النقدي فيفسّره غلبة المناحي المذهبيّة في التيارات النقديّة الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائديّ وتشلّ بها الرؤية الفرديّة

* أستاذ مساعد، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة فرحات عبّاس، سطيف، الجزائر.

الواضحة... أمّا انعدام البعد الأصوليّ فلا مردّ له إلاّ الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيّما المحدثين منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنّقد الأدبي حتّى إنّنا لا نكاد نعي وجود "أصوليّة" للأدب، بل ولفلسفة المناهج فقصر بذلك "النّظر الابستمولوجي" فكان لزاما أن ترجح كفّة الأخذ على كفّة العطاء"(3).

تبدو النزعة العلميّة - منذ البداية - السمة المميزة للنقد الذي وجّهه المسدّي للنقد العربي؛ فغياب المعطى المعرفي في الفكر العربي، والذي به يتمّ تأسيس منظومة معرفيّة يكون عملها هو التأسيس المصطلحي للأدب، كان لسبب غياب الوعي النقدي، نظرا لسيطرة الآراء المذهبيّة التي تحبس المفاهيم في زاوية التعصّب والخصومات، والتصدّي لكلّ محاولة تجديد خارج هذا الإطار. أمام هذا الفقر المنهجي وغياب الوعي النقدي كان منتظرا أن يغيب العطاء ويبقى النقل عن الغرب الوسيلة الوحيدة.

أمام هذا العجز، كان منتظرا أن يلتبس الأمر على النقاد العرب عندما ينقلون مصطلح الحداثة إلى بيئتهم، وقد أدى بهم الأمر، فعلا، إلى توظيفه توظيفا أوقعهم في تناقض، "... الحداثة عندنا مفهوم يوظّف عند الاستخدام توظيفا يحمّله المعنى وضدّه فيغدو مطيّة لمحامل دلاليّة متدرّجة : يؤخذ مأخذ اللّفظ المشترك - ويعامل معاملة المصطلح الفنّي - ثمّ يتّخذ دالا على مقولة ذهنيّة - ولكنّه يساق مساق الشعار لقصد دعائي أوفي لبوس ثوري - وقد يستخدم استخدام الألفاظ الملبسة لغرض الإبهام - ويجتلب في سياق الترميز بقصد الإلغاز - ولا يندر أن يكون استعماله محمولا على الحكم المعياري عند القدح في ما ليس حداثة" (4).

إذن، كما يبدو من نصّ المسدّي، فإنّ الخطأ الذي وقع فيه النقّاد في تحديد مفهوم الحداثة يعود إلى المصطلح ذاته؛ إذ إن عدم الوقوف على الاختلافات الموجودة في استخدامه، أو الدلالات المتعددة له سيكون بمثابة العائق في تحديد مفهوم موحّد، وإن كان ذلك يعدّ استحالة ، يضيف المسدّي، "ففكرة الحداثة في أصلها لا ترتهن بمجال الزّمن ولكنّها في الاصطلاح الفنّي تقتضي الارتباط ضرورة بمجال الحاضر، بحيث تتطابق نقطة الحدوث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعي" (5).

وهذا الوهم قد أشار إليه أدونيس، ناقدا القائلين بانقطاع وانفصال المشروع الحداثي عن التراث، فهي ، أي الحداثة، حوار مع هذا التراث وتحويل؛ إذ يقول :" والحداثة العربيّة و في مستواها الإبداعي، مسكونة بهذه الإبداعات الماضية الكبرى... وحين نقول بتجاوز الماضي فإننا نعني، تحديدا، تجاوزا لتصوّرات معيّنة للماضي، أو لفهم معيّن، أو لبنى تعبيريّة معيّنة، أو لمعايير وقيم معيّنة، ولا يعني إطلاقا أنّنا ننفكّ وننفصل عنه، كأنّه أصبح عظوا ميتا زال وتلاشى" (6).

غير أنّ المسدي لم يقف عند هذا المفهوم وحسب، بل ذهب إلى ربط المشروع الحداثي بالحاضر، باعتبار أنّ الحداثة، وإن كانت ذلك المشروع الذي يتجاوز حدود الزمن إلاّ أنّه يقترن بزمن الحاضر، الذي يكون فيه تجديد المفاهيم السابقة بنقدها، وجعلها مغايرة لما كانت عليه، لذا لا يخطئ من يرى بأنّ الحداثة مساءلة ومراجعة لنفسها، فهي بهذه العمليّة تبقى - دائما وأبدا - حاضرة .

كما أن من مظاهر الخلط والتضارب في استخدام مصطلح الحداثة بين النقّاد ، ما يحدث من صراع بين أنصار النقد المأثور، وأنصار الحداثة؛ الفريق الأول يتغنّى بهذا المفهوم منطلقا ممّا يسمّيه تاريخ الحداثة، مع ما في ذلك من خلط؛ إذ كيف يكون ذلك كذلك، والحداثة من المفاهيم التي لا يمكن ربطها زمنيا ولا مكانيا، فهي الثابت المتحول، أمّا الفريق الثاني فيرى بأنّ الحداثة انفصال عن الزمن الماضي وارتباط بالزمن الآني، مع ما في هذا الفهم من قصور، كما تمّ ذكره. وهذا، والقول للمسد ي، ما أدى إلى بروز الخصومات بين أهل الذكر من النقاد،" ولكننا نفهم بنفس المناسبة كيف تنشأ بين عامّة النقّاد بل وفيما بين خاصّتهم من أهل الذكر من مساجلات تنقلب خصومات ومعارك ليس لها من سبب إلاّ الغفلة أو التغافل عن مقاصد الحداثة، وهل يتسنّى التفاهم - فضلا عن الاتفاق - بين متخاطبين يتحاوران عن الحداثة أحدهما يعني بها مدلولها الآني على محور الزّمن الفيزيائي والآخر يعني بها مدلول النسبيّة مطلقة على محور الزّمن الافتراضي" (7).

وممّا تجدر الإشارة إليه، هو أنّ هذا التضارب، وسوء الفهم في تحديد مفهوم للحداثة أدّى إلى الغموض والإلغاز في هذا الخطاب، "ويتمثّل في الغموض المصاحب لها وعلّته مغالاة من أحد وجهين : إمّا غياب الملفوظ وإمّا فرط حضور الدّال ، فالأول نعترضه ساعة نقرأ الإبداع أو نتناول

الخطاب النقدي حوله دون أن يهيئ لنا صاحبه منفذ الولوج إلى ما يستهدفه من الحداثات. والثاني يصادفنا لمّا يعمد صاحب النصّ - الأدبي أو النقدي - إلى استدراجنا لحداثته فيغرق النصّ حديثا عن الحداثة دون أن يمهلنا ما به نساهم في إدراك مقصوده من الحداثة". أمام هذا الغياب والمبالغة في الحضور، يضيف المسدّي، "تتراكب سجوف بين المتلقّي والمقاصد فيغدو الكلام ضبابيا وينشأ الغموض الذي هو غموض عاقر إذ من أصناف الغموض ما يكون مخصابا عندما تجرّ المتقبّل جرّا نحو استخلاص ملكاته الادراكيّة في غير ارتكان ولا توان" (8).

هكذا، فالحداثة ليست إفراطا في شحن الخطاب بمختلف التعابير التي لا تعبّر إلاّ عن سلطة حضور الدّال بطريقة مبالغ فيها، لا بهدف أن ينسج الخطاب النقدي لغة إبداعيّة يضاهي فيها لغة النصّ الإبداعي، بل تراه يلهث وراء رصد أكبر عدد من الكلمات التي لا غاية لها إلاّ البروز، وكأنّ النصّ لا يكون حداثيّا إلاّ إذا ارتدى لبوس ما غمض من الكلام. لكن ألا يبدو أنّ المسدّي -رغم وقوفه على الغموض الذي يصحب الحداثة - من خلال ما تمّ عرضه من النصوص، من دعاة الغموض والإلغاز في خطاب الحداثة؟

فلو رجع القارئ إلى بعض الكلمات الموجودة في النصوص السابقة لوجد أنّها كلمات من جنس ما أشار إليه هو قبل قليل، خذ تمثيلا لا حصرا، (بعد أصولي، أصوليّة، الملفوظ، الزّمن الافتراضي، الزمن الفيزيائي...)، وهي كلمات كلّها تحتاج إلى قاموس لساني أو نقدي يرشد القارئ إلى دلالاتها.

وقد لاحظ هذا الغموض في لغة النّاقد، الدكتور محمود الربيعي، وهو يعرض لكتاب المسدي "النقد والحداثة"، إذ كشف النّاقد من خلال قراءته لهذا الكتاب مدى الغموض الذي أصاب لغة النّقد، والذي يعود في رأيه إلى مغالاة أنصار الحداثة من بنويين وأسلوبيين، في استخدام مصطلحات غامضة مكدّسة داخل النّصوص، حتّى غدت لغة النقد، والحال هذه، ضربا من الرياضة العقليّة، وعالما مقفلا في وجه كلّ قارئ لدراسات هؤلاء النقاد، يقول الربيعي : " وتعجّ الصفحات بما يسمّيه المؤلف "مصطلحات" من مثل "الجهاز المرجعي والتشابك المفهومي" و"التضافر الأسلوبي"، كما تعجّ بالرموز والجداول. ولكنّنا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة" (9).

وهذا الدكتور عدنان حسين قاسم يعيب على المسدّي لغة الغموض التي يتّصف بها خطابه النقدي، إذ يقول : "وعلى الرغم من أني أكبر الدور الذي اضطلع به الدكتور المسدّي وغيره من الرواد المغاربيين في صدورهم عن أصول الاتجاه الأسلوبي البنيوي، فإنّ تأثيرهم في حركة النّقد العربي المعاصر كان من المفترض أن تكون أكبر بكثير، لأنّ هذه اللغة التي استخدموها وقفت حاجزا حجب بين القارئ العربي وفهم تلك الأصول" (10).

لكن، ألا يكون غياب الوعي بما حصل في منظومة النّقد المعاصر، هو الذي جعل هذين الناقدين يتحاملان على المسدّي، ناعتين لغته بالغموض والضبابيّة، فلو انتبها إلى ما حصل من صلات بين اللّسانيات والنّقد في إطار علمنة هذا الأخير، لجعله أكثر صرامة وموضوعيّة عمّا كان عليه من ذي قبل، لما كان لهما هذا الوصف، لذا فمن الطبيعي أن يجد القارئ مصطلحات من حقل اللّسانيات موظفة في الدراسات النقدية، وهي - فيما يحسب الباحث - التي أبدى النّاقدان، وغيرهما من النقاد، حولها تعجبا ونفورا.

وهو موقف يحسب عليهم لا لهم؛ إذ ليس من المعقول أن يطلب من النّاقد مواكبة الجديد، والاستعانة بحقل اللّسانيات لمقاربة النصوص الأدبيّة، دون أن يقبل استخدام المنظومة الاصطلاحيّة التي تتكئ عليها اللّسانيات، وقد تولّى المسدّي نفسه الردّ والإيضاح، إذ يقول :"فتعمّد الحديث في أي فنّ معرفي بتحاشي أدواته الاصطلاحية يمثّل ضربا من التشويه لا يتغاضى عنه إلاّ عند مراعاة السياق الأعم"(11)، ثمّ يضيف في السياق نفسه، قائلا :"ومن أعظم الاعتراضات الزائفة التي نصادفها اليوم ومن أشدّها غرابة إذا أوردها أهل الذكر من الذين يحترفون النقد أن يعزو بعضهم استغلاق الخطاب النّقدي عليه إلى عسر مصطلحاته ظانّا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ماهو عليه لأمكنه أن يدرك كل العلم الذي حملته اللغة له، وترى البعض قد انبرى مجاهرا يرمي الخطاب النّقدي بالإلغاز مشهّرا بما ظنّه إغلاقا في المصطلح، وطاعنا من لا يواسي أمره بتقديم مادة العلم بعد ترك جهازه المصطلحي، وهي الإحالة المحض"(12).

على هذا الأساس، فما كان يروم المسدي قوله عن غموض الخطاب الحداثي، لا يتعلّق إلاّ بمبالغة البعض في رصف المصطلحات داخل النّصوص قصد مفاجأة القارئ وجعله بعيدا عن حقيقة الضعف المتستّر وراء هذه

الكلمات. أمّا الحداثة التي يدعو إليها، فهي تلك التي يجدّد من خلالها النّاقد مضمون المقولات التي يصدر عنها، وكذا طريقة الصياغة التي بها تغدو تلك المقولات نقدا نوعيا، فيه من الأدبيّة ما يجعله يحقق الذي يرجى نشدانه، وهو وصول الخطاب النقدي إلى ذروة سنم الحداثة.

هذا ما حاول المسدّي قوله، بل وتقديمه للقارئ؛ إذ يقول:" فمن حيث المضمون لا يمكن أن تقوم حداثة نقدية إلاّ متى جدّد النّقد مقولاته التي يصدر عنها وتصوراته التي يتحوّل بين حقولها ومصطلحاته التي يتعامل بها مدليا بمفاهيمه التقديريّة وممارسا معاييره الإجرائيّة ... أو قل إنّه لا يتحول إلى حداثة نقديّة إلاّ عندما "يستحدث" جهازا نقديا يباشر به النصّ كما لم يباشره السابقون" (13).

ثم يضيف متحدثا عن حداثة الصياغة، فيقول:" أما الوجه الآخر فيتصل بحداثة النقد من حيث الصياغة وهو أمر على غاية من الدقّة إذ كأنّما يجتمع فيه معطى التقدم منذ كان أدباً ونقداً ومعطى الحداثة يوم اعترض الفن على توارث الإبداع... والذي نعنيه بحداثة الصياغة هو طبيعة الخصائص التي تتّسم بها لغة النّقد في نوعيتها. ولئن كان من المظنون أنّ تجديد المفاهيم قطعاً تجديد المصطلحات الدالّة عليها فإنّه كثيرا ما يطرد إرغام المتصوّرات على ارتداء ثوب الألفاظ القائمة فلا يحصل ما يرتجى..." (14).

2. أدبيّة الخطاب النقدي :

إذ ما تسنّى للنّقد أن يجدّد مقولاته ومتصوراته وينحت لنفسه لغة نقديّة متميّزة وهو يبحث عن أسرار الأدبيّة في النصّ الإبداعي، ألا يفلح في أن تحتوي لغته على جانب من الأدبيّة. إنّ النقد إذا استطاع أن يجافي الأحكام القيميّة في مقاربة النّصوص، وانطلق من فضاء النصّ، فإنّ فرصته في تحقيق الإبداعيّة أمر قائم، لأنّه سيتعامل مع لغة النصّ الحاملة لعناصر الأدبيّة، وحتّى يتسنّى له الوصول إلى ما يقوله النصّ- إن سمح له بشيء من ذلك- عليه أن يكتب نصا فوق النصّ الأول، لأنه وهو يتعامل مع أبنيته لم يكن يريد سيطرة عليه أو فرضا لدلالته وتقويله ما لم يشأ قوله، بل يظنّ نفسه مجرّد قارئ عاشق استماله هذا الكائن بفضل ما أبقاه من فجوات، وحتى يرضي معشوقه يحسن به، والحال هذه، ابتكار لغة موازية للغته تكون ثمرة هذا التفاعل، وهو ما يمكن تسميته " النّقد الإبداعي ".

يحاول المسدّي أيضا إيضاح كيف تتمّ هذه العمليّة، فيقول:" بخاصية التوالد ونعني بها أنّ البنية اللغويّة يمكن أن تنسج على ضرب من الدلالة هو القصد الوظيفي لها ثمّ إنّ الكلام الناتج ينعكس مرّة أخرى ليعيد تركيب دلالة جديدة تكون قاصدة إلى جنيس الوظيفة الأولى : وهكذا يحصل تراكب وظيفي عبر تكاثر بنائي وانعكاس أدائي وهو ما أسميناه بالخاصيّة التوالدية... ومن الوظائف التي تتمتّع بها هذه الخاصيّة هي وظيفة ما وراء اللغة وهي التي بفضلها - كما هو معلوم - نستطيع أن نتحدّث باللغة عن اللغة" (15). كما أن من وظائف خاصيّة التوالد، والقول للمسدّي، الوظيفة الشعريّة، وهي " التي تكون فيها اللغة متركبة لذاتها فتعبّر عن نفسها بنفسها ويتحوّل معها الكلام إلى نسيج حاجز يستوقف الذهن فهو كالسائل الثخن بعد أن كان مع لغة الخطاب العادي كيانا شفافا يخترقه الإدراك نافذا رأسا إلى دلالته. وفي هذه الوظيفة تكمن الطاقة الإبداعية" (16).

هكذا، على هذا الأساس يكتسب الخطاب النقدي أدبيّة تضاهي أدبيّة النصّ الإبداعي، وكما أبان المسدي، فإن اجتماع الوظيفة الانعكاسيّة والوظيفة الشعريّة داخل خاصيّة التوالد أسهم في ولادة وظيفة جديدة، هي وظيفة "ما وراء الإبداع"، همّها هو دراسة أدبيّة الخطاب النقدي؛ إذ يعاين الأدب نقدا بماهو من لغة الأدب، دون أن تفضي هذه العمليّة الى حدّ معيّن، بل إلى ما لا نهاية من النصوص المنتجة، لأنّ الخطاب النقدي تجرّد من كونه لغة ثانية ليصبح لغة أوليّة؛ لغة الإبداع، وكلّ ما سيقوم به الخطاب هو إنتاج لغة إبداعيّة. هذا المنتج هو ما أسماه المسدّي، وهو يتحدث عن البعد المعرفي للبنيوية" نص النصّ"؛ إذ يقول:" لهذا كلّه يمكننا أن نستجمع الحصيلة المعرفيّة لهذا البعد النقدي من أبعاد البنيويّة بالإعلان عن أنّ سلطة صاحب النصّ وسلطة النصّ وسلطة قارئ النصّ تتجمّع ثلاثتها في قيمة مرجعيّة واحدة هي سلطة نص النص من حيث إنّ الأثر الأدبي يتركب من مضمون تشهد به عليه لغته ومن لغة تشهد بنفسها عن نفسها، فنص النصّ هو الشهادة التي تتجاوز كلّ اعتبار عرضي لتؤسس للنّقد بعدا معرفيا خالصا" (17).

إذن، وعلى أساس من هذه الشرفة، أصبح الخطاب النقدي أدبا؛ النّقد وهو يتحدث عن الأدب يصوغ خطابا من جنس الأدب فيكون بذلك قد ولّد نصّا من نص، ليفتح



الباب على نفسه بأن يصبح، أي الخطاب النقدي، نصا قابلا للنقد. وهو ما يصطلح عليه الباحث "نصّ النصّ النقدي" أو كما أسماه تودوروف "نقد النقد"، محاولا فتح باب الحوار بين الأديب والناقد، دون أن يعلو صوت أحدهما على الآخر، يقول: " بيد أنّ النقد حوار، ومن صالحه الإقرار بذلك علناً؛ إنه لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأيّ منهما امتياز عن الآخر" (18). كما أنّ الناقد الأمريكي جيوفري هارتمان أسمى بحثا له "العبور، التعليق النقدي أدبا" (19)، حاول من خلاله أن يبيّن بأنّ الوقت حان ليعبر النقد من كونه لغة ثانية إلى لغة أوليّة تلفت الانتباه إلى نفسها أولا وقبل كلّ شيء.

لكن الذي حقّق العبور فعلا، هو النّاقد الفرنسي رولان بارت في دراسته لقصّة بلزاك؛ إذ استطاع أن يكتب نصّا مثيرا للانتباه من القصّة نفسها، تقول إديث كرزويل معلّقة على ذلك: "فالمؤكّد أنّ النصّ النقدي الذي قدمه بارت نصّ ممتع مثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغواية، على نحو يدنو بالنصّ إلى حال من الشعر، وينأى به عن النقد في الوقت نفسه، فالإثارة الممتعة التي يخلقها هذا النصّ ترجع إلى بارت أكثر ممّا ترجع إلى بلزاك" (20).

وقد حاول المسدّي أن ينشد هذا المأرب ويحقق أدبيّة في لغته النقديّة، كما يبدو، كما استطاع ذلك من خلال محاورة أجراها مع البنيويّة من خلال شخص الدكتور شكري عياد في بعض أعمّاله، وكان الخطاب النقدي الذي نسجه المسدي لهذا الحوار يغلب عليه الجانب الفنّي، وبدا من خلاله متعاطفا مع صديقه النّاقد عياد، أو بالأحرى مع خطابه النقدي، مولّدا إثر ذلك لغة إبداعيّة من جنس النصّ النقدي العيادي، المؤسّس بدوره على لغة أدبيّة موازية لأدبيّة النصّ الإبداعي الأول.

في إطار المراسلة التي كانت تجمع الناقدين، يتحدث المسدّي عن رأي عياد، وهو يعلّق على كتابه : (قضيّة البنيويّة)؛ فيقول :" ولا شكّ أنّ الدكتور شكري عيّاد قد وجد في ما قدّمناه من نقد للبنيويّة مطيّة سخيّة فبنى عليه بناء، وأحكم صنع مساءلته إحكاما. وممّا يرتاح إليه كلّ مهموم بالأدب، وكلّ مسكون بهاجس نقده، أن يترادف النهج التقويمي الذي توسّل به الدكتور عيّاد ـ وهو من نقد النّقد ـ مع النهج الذي توخيناه وحاولنا أن نؤسّس له بعض القواعد، وهو النّهج المعرفي الذي ينبش في حفريات النظريّة النقديّة من حيث مخزون فكري ينطلق من مصادرات فلسفيّة عامة" (21).

يواصل المسدي عرض ما قام به الناقد عياد مع كتابه، فيقول :" واقتنص الدكتور شكري عياد مقبضا آخر من مقابض الوفاق المعرفي لمّا عرض على القارئ يسأله : لمن يكتب النقّاد؟... وأول ما قد نكاشف به في هذا المضمار هو أنّ الناقد البنيوي لم يعد يتّجه بما يكتبه لا إلى الأديب صاحب النصّ، ولا إلى قارئه الطبيعي وهو الذي يخاطبه الأديب بأدبه، وإنّما أصبح يتجه بنقده إلى رفيقه النّاقد مقيما وإيّاه حوارا خاصاً قد لا يشاركهما في دواله ورموز علاماته غيرهما"(22)، ثم يضيف المسدّي، معلّقا على مقال عيّاد، الذي جاء تعليقا على كتابه، فيقول :" فالذي استوقفنا في مقال الدكتور شكري عياد هو في الثوب الأدائي الذي حلّى به آراءه، بل قل هو في بنية خطابه النّقدي، وفي صياغة أسلوبه الحواري قبل كلّ شيء. فالذي عهدناه منه أن يتكلّم من مركز دائرة النّقد الحديث. وهذا لا يعني قطعا أنّه يتبنّى مقولاته تبنياً، ولا أن يقطع بصلاحها قطعا، فضلا عن أن يظنّ به أنّه ينتصب نصيرا لها. ولكن اتخاذه مركز الدائرة منصّة على الدوام هو الضامن في أنّه لا ينتصب خصيما قطيعا، ولا ينبري نكيرا قاذفا" (23).

وهكذا، تتمّة للحوار والتواصل بين الناقدين، يواصل المسدي حديثه مع عيّاد، لكن هذه المرّة، يقيم خطابه النّقدي بناء فوق خطاب عياد النّقدي، تأسيسا لمشروع نقد النّقد، وتأكيدا لقوله في ما سبق، بأنّ الناقد يتجه بخطابه إلى رفيقه النّاقد، ويمكن للبحث أن يقف عن جانب من هذا الحوار الخلاّق، حتّى يتسنّى له وضع يده على نموذج تطبيقي لمشروع نقد النقد، يقول المسدّي تعليقا على نصّ عيّاد :" وتتواصل آلية الانسياب بمددها في قوله :"إنّ النقّاد تغيّرت أساليبهم": فالدكتور عياد يتحدث عن النقاد بضمير جمع الغائب (هم) موحيا بأنّه خارج عن ضمير النقّاد (هم) دون أن يخرج من ضمير النّقد، لأنّه يريد أن يحقق تماهيا بينه وبين النّقد بعد أن ينجز الانسلال من كوكبة النقّاد هؤلاء ، فيكون قد سحب بساط النقد من تحت أرجلهم. ولا نقد إذن إلا نقده" (24).

كانت هذه وقفة قصيرة مع مشروع المسدّي "نقد النّقد" ولولا أن المقام لا يسعف الباحث للإضافة لما كان يضني من كلامه عن هذه القضيّة، ولأسهب وعقد بدوره حوارا مع

نصّ المسدي، الذي فيه من الأدبيّة ما يجعل القارئ ينسج نصّاً على منوال نصّه، مأخوذا في ذلك بقوّة سحر الكلمات التي أغرته لكتابة نصّه.

ولا يتردّد المسدّي في نهاية دراسته أن يغتنم فرصة انسياب القارئ مع قراءته لقراءة عيّاد، حتّى يمرّر بدوره مشروعه الذي يروم أن يوصله إلى رفقائه النقّاد، ويتعلّق الأمر بالبنيويّة، إذ يقول :" وإنّ النّقد الأدبي في وطننا العربي سيفيد كلّ الإفادة، وسيغتنم كلّ الغنم، إذا ما تضافرت جهودنا على أن نرافق البنيويّة من حين لآخر إلى العيادة لكي نعرضها على المرايا العاكسة، وعلى الأشعّة الكاشفة، أكثر ممّا سيفيد حينما نقتادها عنوة إلى كرسيّ الاعتراف حيث تنتصب منابر الاعتراف. إنّ ما وراء البنيويّة أهم لدى أهل العدل والإنصاف من البنيويّة... وإن ما وراء اللغة لهو السلطان المتحكّم في أمر اللغة والمتفرّد بطبقات من النّفس الخفيّة عند أصحابها" (25).

هكذا ، وبلا مواربة، يعلن المسدّي عن رغبته في تأسيس مشروع النقد الحواري، وهو، إذ يفعل ذلك ، يؤكد مدى الوعي الذي وصل إليه النقد العربي المعاصر في التعامل مع ما جدّ في الساحة النقديّة، متجاوزا المواقف المذهبيّة التي تركن في الغالب الأعمّ إلى زاوية التعصّب، والاعتداد بالرأي الواحد المنحبس في سجن النموذج. وهو بدعواه هذه يوجّه خطابا صريحا لرفقائه من أهل الدراية، لإعادة نظرتهم في ما اعتنقوه، أو قل هي دعوة للانفتاح على المناهج النقديّة، والنبش في البنية الخلفيّة المعرفيّة لهذه المناهج قصد الوصول إلى المطموس منها وتجليته، معريّة المحجوب، وفاضحة المستور، وكاشفة المتواري.

الإحالات :

(1) عبد السلام المسدي : في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، 1994، ص 46.
(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، تونس، ط 2، 1982، ص17.
(3) المصدر نفسه، ص 18، 19.
(4) عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، ص 8.
(5) المصدر نفسه، ص9.
(6) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989، ص 144.
(7) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 10.
(8) المصدر نفسه، ص 11.
(9) محمود الربيعي : النقد والحداثة مع دليل بيبليوجرافي، عرض ومناقشة، مجلة "فصول"، م 5، ع1، 1984.
(10) عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، عجمان/دار ابن كثير دمشق-بيروت، ط 1، 1992، ص 13.
(11) عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994، ص 11.
(12) المصدر نفسه، ص 12.
(13) عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، ص 16.
(14) المصدر نفسه ، ص 17.
(15) المصدر نفسه، ص 18
(16) المصدر نفسه ، ص 20
(17) عبد السلام المسدي : قضية البنيويّة (دراسة ونماذج)، دار الجنوب، تونس، 1994 ص 62.
(18) تزفيتان تودوروف : نقد النّقد، ترجمة : سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1986، ص 147.
(19) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيويّة إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 357.
(20) إديث كرزويل : عصر البنيويّة (من ليفي شتراوس إلى فوكو)، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح الكويت، 1993، ص ص 372، 373.
(21) عبد السلام المسدي : ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفيّة)، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994، ص 171.
(22) المصدر نفسه ، ص 172.
(23) المصدر نفسه، ص 173.
(24) المصدر نفسه ، ص ص 174،175.
(25) المصدر نفسه، ص 178.

المنهج التاريخي عند ابن الخطيب*

محمد قجّة**

مدخل عام :

لم يكن لسان الدين بن الخطيب "محمدّ بن عبد اللّه السلماني"بدعاً، في التأليف التّاريخي في الأندلس، فلقد عرف التراث الأندلسي تجارب شتى في الكتابة التّاريخيّة تفاوتت في دقتها ونضوجها ومنهجيتها، وبلغت هذه الكتابة التّاريخيّة ذروتها على يد ابن الخطيب ومعاصره العظيم عبد الرحمان بن خلدون.

والكتابة التّاريخيّة في الأندلس لم تكن، بدورها، بعيدة عن نشأة علم التّاريخ في مشرق العالم الإسلامي، تلك النشأة ولدت على يد رواة وأصحاب أخبار من السير والمغازي، من أمثال وهب بن منبه وعروة بن الزبير وابن اسحق وابن هشام والواقدي ونصر بن مزاحم والمدائني وابن الكلبي...

ثمّ دخلت مرحلة أخرى فيها نقد الأخبار وفحصها والانتقاء منها، كما هو الحال لدى البلاذري واليعقوبي وابن قتيبة والدينوري... ثم نصل إلى الطبري صاحب التّاريخ الموسوعي الذي اعتمد منهج الحديث في السند وتمحيص المتن، ويأتي مسكويه في كتابه "تجارب الأمم" ليحاول بلورة منهج تاريخي مقارن يغربل الأحداث وينقيها من الأساطير ويفسرها بحذر وعناية وموضوعية.

وقد اعتمدت نشأة علم التاريخ في الأندلس على تأثيرات مشرقيّة، وتبرز لدينا في الأندلس أسماء هامّة تراكمت لديها خبرات أخذت تتبلور مع الزمن. ومن هذه الأسماء عبد الملك بن حبيب وأبناء الرازي، وابن القوطية وعريب بن سعد. ثم تغدو الكتابة التّاريخيّة أكثر نضوجاً وأرسخ قدماً لدى أبي مروان بن حيان صاحب المقتبس. وابن حزم العلامة الموسوعي صاحب الجمهرة والفصل، ثم ابن صاحب الصلاة، وبني سعيد في كتابيهم الموسوعيين "المُغرب" و"المُشرق"، وسواهم.

وحينما نصل إلى القرن الثامن الهجري "الرابع عشر الميلادي" تكون الكتابة في علم التّاريخ قد بلغت أوجها لدى ابن الخطيب العلامة الموسوعي، وابن خلدون صاحب فلسفة التّاريخ وعلم الإجتماع.

***

عاشت مملكة غرناطة قرنين ونصف القرن، منذ تأسيسها على يد محمدّ بن يوسف بن نصر عام 635هـ/1238م حتى سقوطها عام 898هـ/1492م. واستطاعت أن تضم أشتات المسلمين بعد انهيار حواضر الأندلس الكبرى، فأمّها العلماء والصناع والتجار والأدباء. وعرفت كثيرا من الأسر ذات النفوذ كبني سراج وبني الفهري، والأسر ذات العلم والخبرة، ومنها أسرة لسان الدّين ابن الخطيب، وهو يقول في ذلك :

سماتنا في بني النجابة	الطب والشعر والكتابة
مراتباً بعضها الحجابه	هـن ثـلاث مبلغـات

ولد محمد بن عبد اللّه السلماني المرادي القحطاني عام 713هـ/1313م في لوشة غرب غرناطة. وكان أبوه وجده من رجال الدولة والوزارة والقضاء والخطابة. وتتلمذ على شيوخ العلم والأدب والفلسفة. وظهر نبوغه المبكر مما جعله يتبوأ مناصب إداريّة هامة وهو في مقتبل الشباب وترقى مراتب الدولة بين الكتابة والحجابة والوزارة ورئاسة الوزارة والعمل الدبلوماسي والسفارات العليا والكتابات السلطانية. وكان في كل تلك المراحل بين

** باحث ورئيس جمعيّة العاديات بسورية.

صعود وهبوط، ورفعة ومنحة. ومن المعلوم أن المحنة الأولى كانت عام 760هـ/1359م حينما وقع انقلاب ضد السلطان محمد الغني بالله، ففر إلى المغرب ومعه وزيره ابن الخطيب ودام ذلك ثلاث سنوات عاد بعدها السلطان وأطلق يد وزيره في الحكم في غرناطة. حتى إذا كان عام 773هـ جاءت المحنة الثانية وفر ابن الخطيب إلى المغرب، حيث لوحق وحوكم وأعدم بطريقة بشعة حاقدة وذلك عام 776هـ - 1374م ودفن في فاس قرب باب المحروق.

***

أطلق على ابن الخطيب لقب ذي الوزارتين : وزارة القلم، ووزارة السيف، أي الكتابة والحكم. كما أطلق عليه لقب ذي العمرين لأنّه كان كثير الأرق قليل النوم، وهذا ما أتاح له الوقت الواسع للكتابة رغم مشاغله الإدارية والسياسيّة.

وبعد وفاته أطلق عليه لقب ذين الميتتين وذي القبرين لأنه قتل خنقًا ودفن، ثم أخرجت جثته وأحرقت ودفنت في قبر آخر.

ويشرح ابن الخطيب أسلوبه في عمله السياسي بقوله : "(1).

"استعنت بالله تعالى، وعاملت وجهه فيه بالنّظر في سد الثغور، وصون الجباية، وإنصاف المرتزقة، ومقارعة الملوك المجاورة، وإيقاظ العيون من نوم الغفلة، وقدح زناد الرجولة، وجعل الثواب غطاء الليل، ومقعد المطالعة فراش النوم، والشغل لمصلحة الإسلام".

ابن الخطيب والتأليف التاريخي :

سوف أتناول الموضوع بإيجاز من خلال النقاط التاليّة:

1 - مكونات ثقافة ابن الخطيب التاريخيّة.

2 - أهم مؤلفاته التاريخيّة.

3 - منهجه في كتابة التّاريخ ومقارنة سريعة مع مسكويه وابن خلدون.

4 - آراء بعض الكتّاب في منهجه التّاريخي.

***

أولا : مكونات ثقافة ابن الخطيب التاريخيّة :

أ - عمله في ميدان الإدارة والسياسة، مما أتاح له الإطلاع على الوثائق والمراسلات وخفايا العمل السياسي، والسفارات الدبلوماسيّة التي قام بها إلى ممالك المغرب لدى بني مرين وبني عبد الواد وبني حفص، أو ممالك النصارى في قشتالة وغيرها. والرسائل التي وجهها باسم سلطانه إلى الملوك والسلاطين والأمراء.

ب - رحلاته التي أتاحت له معاينة الأماكن التي زارها من مدن وقرى، وما فيها من عمران وسكان وعادات وتقاليد وآثار وقد شملت هذه الرحلات مدن مملكة غرناطة ومدن المغرب، وأثمرت كتابات هامّة.

ج - إطلاعه الواسع والعميق على مؤلفات من سبقوه، وهذا واضح من إشاراته المختلفة في كتاباته إلى كثير من أعلام الكتابة التّاريخيّة في المشرق والمغرب.

د - إفادته من ثقافته الموسوعيّة في مجالات الفلسفة والتصوّف والطب والسياسة والأدب والجغرافيّة في إغناء منهجه التاريخي، وتقديم مادّة تاريخيّة غنيّة ومنوعة.

ثانيا : أهم مؤلفاته التّاريخيّة :

ويدخل في هذا الباب ما كتبه من مؤلفات تاريخيّة، أو تدور في نطاق التاريخ كالرحلات والمقاومات الجغرافيّة والسياسيّة، والكتابات السلطانيّة الملأى بالمادة التاريخيّة الموثقة.

وأبرز هذه المؤلّفات :

أ - الإحاطة في أخبار غرناطة، وقد حققه الباحث الجليل محمّد عبد اللّه عنان وطبعه في أربعة مجلدات (2)، وهذا الكتاب موسوعة تتضمن أخبار غرناطة ووصفها وطبيعتها وسكّانها. ويركز على تراجم مشاهيرها من ملوك وعلماء وأعيان. وهو لا يلتزم ترتيبًا زمنيًا، وإنّما ترتيبًا أبجديًا لأصحاب التراجم. كما يستعين بمن سبقوه من الكتّاب ويذكر ذلك بأمانة العالم الموضوعي.

ب - اللمحة البدرية في الدولة النصريّة، ويتناول تاريخ دولة بني نصر ملوك غرناطة منذ نشأتها حتى عام 765هـ. وقد طبعه محققًا محي الدين عبد الحميد (3).

ج - أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام وما يجر ذلك من شجون الكلام. وكتبه عام 774هـ تبريرا لتولي الطفل الملك السعيد ابن السلطان عبد العزيز المريني الحكم. ولكن مادته التاريخيّة واسعة ولا تقتصر

على صغار السن بل يتحدث عن تاريخ الإسلام بشكل عام منذ العهد النبوي حتى عصره. ويتألّف الكتاب من ثلاثة أقسام. الأول لم ينشر. والثاني نشره بروفنسال (4) والثالث نشره أحمد مختار العبادي وإبراهيم الكتاني (5).

د - خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف : وهو وصف لرحلة قام بها السلطان يوسف أبو الحجاج وصحبه وزيره ابن الخطيب عام (748هـ/1348م). وقد نشر ضمن كتاب ريحانة الكتاب من تحقيق محمد عبد اللّه عنان (6).

هـ - نفاضة الجراب في علالة الاغتراب : وهو وصف لرحلته المغربيّة الطويلة منفياً مع سلطانه الغني باللّه (860 - 763هـ). ويتضمن الوصف مشاهداته العمرانيّة والأحداث السياسيّة. وهو من كتبه الهامة. وقد نشر قسماً منه أحمد مختار العبادي (7).

و - رقم الحلل في نظم الدول : وهو تاريخ نظمه شعراً يتحدث فيه عن الخلفاء المسلمين والسلاطين من بني الأغلب وأموبي الأندلس والفاطميين وبني مرين وبني نصر.

ز- كناسة الدكان بعد انتقال السكان : وهو مجموعة رسائل سلطانيّة تلقي ضوءاً على التاريخ السياسي لمملكة غرناطة أيام ابن الخطيب (8).

ح - معيار الاختبار في ذكر المعاهد والديار. وقد وصف فيه بعض مدن المغرب والأندلس. وقد نشر المستشرق الأسباني "سيمونيث" الجزء الخاص بالأندلس. ونشر المستشرق الألماني مولر الجزء الخاص بالمغرب. وأعيد نشر كامل الرسالة بالإسكندرية 1958.

ط - مفاخرة بين مالقة وسلا : والكتاب مقارنة جغرافية واقتصاديّة واجتماعيّة بين المدينتين مما يلقي ضوءا على تاريخ المدينتين أيام ابن الخطيب.

***

ثالثا : منهج ابن الخطيب في التأليف التاريخي :

يقول ابن الخطيب في كتابه "أعمال الأعلام" في فصل عنوانه "في شرف التاريخ" : (9)

"نقول : كان هذا المنقول الذي علقنا به صلاح الدنيا والآخرة يرجع بأجناس ما يكتب إلى ... التاريخ. وحقيقة نقل الأخبار وإثباتها بإزاء ما يقارنها من الأخبار الزمانيّة، والتواريخ المنقولة. ما بين تاريخ زمان كغرض كتابة السيرة المعروفة بابتداء أمر الإسلام، إلى ما فيه من الاعتبار والاستبصار والألفاظ والازدجار، والتأسي بحوادث الليل والنهار... إلى ما تعيد مطالعة التاريخ من خلق جميل، وسيرة حسنة، وعلاج فرح، وإعداد أمر، وإتيان محمدة، واجتناب مذمة، وانس مجلس، واستحضار حجة، وازديان بأدب... ومطالع التاريخ ساير في الأرض، وجايل في الطول منها والعرض،..."

ونتوقف الآن عند أبرز عناصر المنهج التاريخي لدى لدى ابن الخطيب من خلال مؤلفاته :

1- التاريخ فنٌ غايته نقل الأخبار.

2 - الفن التاريخي مأرب البشر ووسيلة.......... النشر، يعرفون به أنسابهم في ذلك شرعاً وطبعاً ما فيه، ويكتسبون به عقل التجربة في حال السكون والرفيعة، ويرى العاقل من تصريف قدرة اللّه تعالى ما يشرح صدره ويشفيه..." (10).

وهكذا فالتاريخ معرفة الماضي للإفادة منها في رؤية الحاضر.

3 - التاريخ لدى ابن الخطيب ليس مجرد نقل للأحداث السياسيّة وسير الملوك والسلاطين، بل هو تصوير للحياة الإجتماعية والاقتصادية والعمرانية بما تشمله هذه الحياة من رقي وازدهار، أو تخلف وتدهور. وهو في ذلك يتابع التفاصيل الدقيقة للموضوع الذي يتحدث عنه.

يتحدث في الرحلة الأندلسية "خطرة الطيف" عن مشهد استقبال السلطان من قبل سكان إحدى المناطق في وادي فرذش، فيقول :

"واستقبلتنا البلدة حرسها اللّه - نادى بأهل المدينة، موعدكم يوم الزينة، فسمحت الحجال برباتها والقلوب بحباتها، والمقاصر بحورها والمنازل بدورها، فرأينا تزاحم الكواكب وبالمناكب، وتدافع البدور بالصدور، بيضاً كأسراب الحمام، ..."

ثم يقول : "واختلط النساء بالرجال، والتقى أرباب الحجا بربات الحجال.. ز فلم نفرق بين السلاح والعيون الملاح، ولا بين البنود وحمر الخدود...

ويلاحظ هنا دقة ابن الخطيب، كما يلاحظ وصفه للحياة الاجتماعية التي يظهر فيها النساء والرجال. كما يشير في مكان آخر إلى وجود رعايا مسيحيين في مملكة غرناطة

خرجوا لاستقبال السلطان وهم يتمتعون بكامل حقوقهم.

4 - يركز ابن الخطيب على الوصف الجغرافي للأماكن التي يتحدث عنها ويجعل هذا الوصف مدخلا لبحثه التاريخي. وهذا ما فعله في حديثه عن غرناطة في مقدمة كتابه "وكذلك في كتابه "نفاضة الجراب" حينما يصف الأماكن التي زارها. ومن ذلك حديثه عن مدينة أغمات في كتاب "نفاضة الجراب" حيث يقول : "ثم أتينا مدينة أغمات في بسيط سهل موطأ لانشز فيه، ينال جميعه السقي الرغد، وسورها محمر التراب، مندمل الخندق، يخترقها واديان اثنان من ذوب الثلج، منيعة البناء، مسجدها عتيق عادي، كبير الساحة، ومئذنته لانظير لها في معمور الأرض..." (12).

5 - يحترم ابن الخطيب التسلسل الزمني بدقة وموضوعيّة، شأن المؤرخين المحترمين، فهو يستعرض الدول ونشوءها وسقوطها استعراضاً تاريخياً دقيقاً، ولا يقرب دولة لشرفها أو مكانتها كالأدارسة مثلاً. وقد فعل سواه ذلك تقريباً لسلاطين عصرهم.

6 - يدأب ابن الخطيب على ذكر مصادر معلوماته، ويحرص على ذكر المؤرخين السابقين باحترام. وقد أورد من الأسماء ما يشير إلى سعة إطلاع وعمق معرفة، فهو يذكر في مقدمة الإحاطة الكتب التي اطلع عليها كتواريخ للمدن أراد أن ينافسها في كتابه "الإحاطة" ومن ذلك على سبيل المثال : تاريخ بخاري لأبي عبد اللّه الفخار، وتاريخ أصبهان لصاحب الحلية، وتاريخ همذان لغنا خسرو الديلمي،... وتاريخ الرقّة للقشيري، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي، وتاريخ دمشق لابن عساكر، وتاريخ الإسكندرية لوجيه الدين الشافعي، وتاريخ مكة للأزرقي... الخ.

إن ذكر هذه الأسماء دليل على سعة المعرفة، وأمانة النقل، واحترام الرأي الآخر.

7 - حرص على الاستعانة بالمعلومات من مصادرها القريبة. ومن ذلك طلبه من صديقه سفير قشتالة يوسف بن وقار معلومات عن تاريخ الممالك النصرانية :قشتالة وأراغون والبرتغال وذلك لتكون معلوماته موثقة ومستندة إلى مراجعها (13).

8 - اعتماده على مشاهداته من النقوش والكتابات على العمائر والأضرحة والمنشآت المختلفة، وتوثيق تلك النقوش والكتابات والإفادة منها في مادته التاريخيّة.

9 - أخلاقيّته العالية في منهجه التاريخي، وصدقه وموضوعيته ومثال ذلك رسالته التي نصح فيها الملك القشتالي بدرو القاسي، وقد أوردها المستشرقون الأسبان كشاهد على أخلاقيّة ابن الخطيب. وقد أورد الحادثة المؤرخ الاسباني المعاصر دي إيالا. ووصفها المؤرخ "جاريباي" بأنّها قيم أخلاقيّة جاءت من هذا المسلم ابن الخطيب، وهي تفوق في قيمها ما كتبه سينكا وغيره من فلاسفة الرواقيين الأقدمين. (14).

10 - مزج ابن الخطيب بين التاريخ والجغرافية والرحلات في إطار من النثر الفني الرشيق والبليغ. بحيث جاءت كتاباته التاريخيّة يغلب عليها الطابع الأدبي والسجع اللطيف.

هذه الملاحظات العشر هي التي تميز المنهج التاريخي لابن الخطيب ويمكن مقارنتها مع مؤرخين آخرين أحدهما من القرن الرابع الهجري هو مسكويه. والآخر معاصر لابن الخطيب وهو شيخ المؤرخين العرب ابن خلدون :

أ. المنهج التاريخي عند مسكويه

- التاريخ أحداث يمكن أن يستفيد منها الإنسان في أمور تتكرر، أو يمكن أن تحدث مستقبلا.
- أمور الدنيا متشابهة في الإطار العام وعلى الإنسان تجربتها.
- مقارنة الماضي بالحاضر للإفادة من خبرات الماضي.
- ضرورة غربلة الأخبار من الأساطير والأسمار والمعجزات.
- محاولة تفسير أحداث التاريخ وفق منهج علمي تجريبي قائم على الحذر في تلقي الروايات، والدقة في تحليلها.
- استفاد مسكويه من فكره الفلسفي في تفسير التاريخ. فهو بذلك أول من بدأ فلسفة التاريخ.
- مسكويه موضوعي لاينطلق من تصور مسبق. وحيادي في قراءة مصادره والإفادة منها.
- يعتبر كتابه : "تجارب الأمم" من أهم المراجع التاريخيّة.

ب. المنهج التاريخي عند ابن خلدون :

- التاريخ علم، وهذا العلم له قوانين.
- هناك عناصر تجتمع لصنع التاريخ البشري ومحتوياته.

ـ فهم التاريخ يقوم على أساس فلسفي موضوعي بعيد عن الميول.

ـ التاريخ أخبار الأيام والأمم، وهو نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها.

ـ ابن خلدون يرفض الأساطير والأسمار.

ـ النقد التاريخي واضح المعالم عند ابن خلدون :

ـ بتبدل الأحوال بتبدل الأيام.

ـ وحدة النفسية الاجتماعية.

ـ ظروف الأقاليم الجغرافية.

ـ التاريخ الحضاري البشري عامة.

ـ يقوم المنهج عند ابن خلدون على :

ـ ملاحظة ظواهر الاجتماع لدى الشعوب التي احتك بها.

ـ تعقب هذه الظواهر في تاريخ تلك الشعوب سابقاً.

ـ تعقب أشباهها لدى شعوب أخرى لم يحتك بها.

ـ الموازنة بين تلك الظواهر.

ـ التأمّل في مختلف شؤون تلك الظواهر : طبائعها، عناصرها، صفاتها العرضية. دراسة تلك الظواهر.

رابعا : آراء بعض الدارسين في المنهج التاريخي لابن الخطيب :

يقول الأمير اسماعيل بن الأحمر عن ابن الخطيب :

"هو شاعر الدنيا، وعلم المفرد والثنيا، وكاتب الأرض إلى يوم العرض، نفيس العدوتين، ورئيس الدولتين، بالإطلاع على العلوم العقلية، والإمتاع بالفهوم النقلية" (10).

ويقول ابن خلدون : "شاعر الأندلس والمغرب، وفي اللسان ملكة لاتدرك، امتلأ حوض السلطان من نظمه ونثره" (16).

ويقول المستشرق نييتو : "لايوجد في تاريخ غرناطة ما يمكن أن يقارن بهذا الكاتب الخطيب، فقد كانت معارفه موسوعة حقّة، حسبما يقول ابن خلدون، وقد برع في السياسة والتاريخ، وإن تاريخ غرناطة حتى عصره ليعرف بالأخص من مؤلفاته بطريقة أتم واكمل من أي عصر آخر من تاريخ الأندلس. ومنذ وفاته ينهار صرح العلوم في الأندلس" (17).

ويقول المستشرق بالنثيا : إن تاريخ القرن الرابع عشر يبلغ الذروة باسمين عظيمين هما ابن الخطيب المؤرّخ الأنيق، والسياسي، وابن خلدون منشئ فلسفة التاريخ. إن أخبار ابن الخطيب التاريخيّة هي على وجه العموم صحيحة وهي المصدر الرئيسي لمعلوماتنا عن العصر الغرناطي، وربما كان آخر كاتب عظيم في أسبانيا المسلمة" (18).

الإحالات :

* نص المداخلة التي ألقاها الباحث في ندوة حلب حول لسان الدين بن الخطيب الملتئمة أيام 2ـ3ـ4 ديسمبر 2003.

1 ـ ابن الخطيب	الإحاطة ـ 2/17		
2 ـ ابن الخطيب	الإحاطة	تحقيق عنان	دار المعارف / القاهرة
3 ـ ابن الخطيب	اللمحة البدرية	تحقيق محيي الدين عبد الحميد	القاهرة 1955.
4 ـ ابن الخطيب	أعمال الأعمال /2	تحقيق بروفنسال	الرباط 1924.
5 ـ ابن الخطيب	أعمال الأعلام/3	تحقيق العبادي والكتاني	الدار البيضاء 1964.
6 ـ ابن الخطيب	خطرة الطيف (ريحانة الكتاب)	تحقيق عنان	مكتبة الخانجي ـ القاهرة 1988.
7 ـ ابن الخطيب	نفاضة الجراب	تحقيق العبادي	دار الكاتب العربي ـ القاهرة
8 ـ ابن الخطيب	كناسة الدكان	تحقيق كمال شبانة	دار الكاتب العربي ـ القاهرة
9 ـ عنان	لسان الدين بن الخطيب		
10 ـ ابن الخطيب	الإحاطة	1/88/89.	
11 ـ ابن الخطيب	ريحانة الكتاب	2/248.	
12 ـ ابن الخطيب	نفاضة الجراب	46.	
13 ـ ابن الخطيب	نقلا عن أعمال الأعلام		
14 ـ دي إيالا	مدونة ملوك قشتالة	1/493.	
15 ـ ابن الأحمر	نثير الجمان	مخطوطة رقم 1863	آداب / القاهرة
16 ـ ابن خلدون	المقدمة	522	القاهرة
17 ـ بويجوس	معجم تراجع	347	مدريد.
18 ـ بالنثيا	تاريخ الفكر الأندلسي	259	القاهرة.

محمد الهادي الجزيزي

جـــنون الخائـــــن

كُرتي ترفضُ أنْ تدخل إلاَّ في شباكي
وأخِي ... إبنُ أبيه
صاحبي
لاَ بَلْ أخِي
ينفخ من روحه في جُثّة كلبٍ
عضّنَا الإثنين مرّاتٍ وَ...
أحيانًا أنَا أبكي على بغداد
أوْ لا شيء.. لا شيء
فقط أطلب كأساً من غدير أوصنمْ
والذين... الشعراءُ... الإخوة الأعداءُ
نخاسو شعوبٍ وَ أُممْ.

....

ما الذي تفعله الدمية في حضرة ذاتي؟!!
أخرجوها من منَامِي والقلَمْ
أين حُجّابِي؟
وأين النورُ... من أغلق في وجهه بَابِي؟

....

ليسَ هذا كلّ شيء
كلّ خلاّني وأتباعي وندماني معِي
طبْعًا أنَا وحْدِي

وَأُمِّي تغرزُ الإبرة في عيْنِي
ليقتات فراخ نزحُوا منّي
وَأحيانًا أنَا أبكِي على بغداد
أوْ أخرج للنزهة... لا أمشي يميناً مُطلقاً
فأنَا لاَ..
ثمّ ماذا ولماذا
وَعسَى أن تكرهوا شيئاً وَلاَ حوْلَ وَلاَ معْنَى
دَعُوني يا خدَمْ
أخرجوا الدمية منّي
وَدعوني مع خلاّني وأتباعي ونَدماني ووَحْدي
مثل كلّ النّاس وحدي.
كَان لي شعب وطفل وعَلَمْ
إنّها الرّيح إذنْ... ممْحَاةٌ ما يُمْحَى
أنَا أُمْحَى... أنَا أُمْحَى؟!!
لَكمْ تكرهني الريحُ ولَمْ أفْعلْ لهَا شيئاً
سوى ما يفعل السورُ
وأحياناً أنا أبكي على بغداد
أوْ أبحث في جيبي عن الدنيا
وَلا أُبرزُ كفّي للوطنْ
خائن مَنْ كانَ مثلي
خائن مَنْ لمْ يُجنّ.

يسرى فراوس

مَجُوس

...
فجأةً
يجلدنا الأنا بالسؤال:
لمَ يكنْ للغيمِ إسمٌ حين إلتقينا
ولمْ تجئْ من الكهوف كائنات ...لاَ
...ولمْ يسبقنا إلى القبل السعيدة
إلهٌ غيور
يحرمنا لذّة الإثم
ويشطرنا مثل التفاح ليقال :
ذي الأرضُ ... وتلكَ سماءُ
لا لمْ نكنْ نشتهي أنْ نفترقَ
لكنّها حوّاءُ
... أوْ ربّما لمْ نكنْ حوّاء
هي القافلة تجرُّ القافلة
والمنفَى أوحدُ
تدمرُ مثل البصرة
أشبه بحصوننا الوهميّة
وبصلوات للتكفير عن النبوءة
وبحرائق نلهبها لأنّ لا نسأل:
من الذي أعدمَ جدّةً؟
ومن أضاع ظهره فيَ الدّروب؟
وما الذي يرجى من توقيع اللغة؟
وكلُّ الطبول دقّت للحروب...
أشبه...
بمواعيد نضربها مع اللّواتي صدّقنَ
الرؤيا

نحتفي بالشعر مهدًى للخمر
معتّقة في أفواههنّ
ثمّ نلاحق نبضهنّ الموزّع على الفخّار
ونهوي
...
من أفواه المولعين بالبكاء
"كان يحبها فأدركهما الضياء"
***
...لا لمْ تكن حوّاء
هي القافلة تجرُّ القافلة
والمنفى أوحدُ...
...تسلّلت القيامة إلى أناشيد
الأطفال
وقيل ما من حلوى لهذا العيدْ
وكلّ الألوان بيضاء أو بيضاء...
***
فجأةً...
نذرُّ الملح على البصرة
ونغرق في النّهر أطفالنا
وخشينا ...
أن يعاودنا الصّوتُ
فرقصنا ...
حول النّار...
مجوساً
وانتهينا
لا نصغي إلاّ
لسوءاتنا ...

أ

سفيان رجب

الرسم الكاريكاتوري

أميل على كمنجتي..
وهذا القوس مثل الجرح تماما
تغرق موسيقاى في قرارة دمي
أحاول جاهدا التقاط أصدافها
بأصابعي المشوّهة
فأغفل عن وضع القوس
إذ يهوي على عنقي
أقذف برأسي في الطّريق
وأركض خلف صرختي
...تلك الأضواء البعيدة ـ النابضة بالدّفء رغم المسافة
تبدو مثل ذكريات حميمة
... ذاك جبل "الوليّ العابد (1)"
يبدو هذا المساء أصغر بكثير من حزني
تشبّ في الروح نيران موسيقى قديمة
أسير تحت أقواس لا مرئيّة وأفكّر :
أرواح الأجداد المرفرفة قريبا أو بعيدا
هل تسكن تجاويف الأشجار!؟
هل ترحل مع الموسيقى القديمة!؟
[لماذا تعذّبينني أيّتها الأفكار الشيطانيّة؟]
بالأمس حين مررت بحدائقهم
قطفت أزهارها أصابعي
فلم تترك لي ما أقضمه ساعة النّدم
أخذتني ينابيعها من صوتي إلى آخر الماء
فجفّت أرضي من الأغنيات
وبالأمس حين مررت بقصائدهم
أقمت شعرا هذا البيت الأمين:
و الدرّ يزداد حسنا وهو منتظم
وليس ينقص قدرا غير منتظم (2)
وعدت فشطبت إسمي المنثور
قلت أسمّيني ـ مثلا ـ
بين درجات نغمة تتسلّق المزمار
وعدت فشطبت إسمي ثانية ... وثالثة ...
ولكثرة ما فكّرت ـ نثرا ـ نظما ـ
لم أعد أميّز وقع خطواتي
عن نشيد عصفور حزين
لم أعد أميّز قلبي ـ نابضا ـ
عن وردة متفتّحة في الثّلج
أو نظراتي إذ تتمرأى
عن أشعّة نجمة ما
أهوي على كمنجتي بقسوة
القوس: سكّين
الأوتار: شرايين تتدفّق بشراهة
تبلّلني أمطار من الموسيقى
وتمسكني من أطرافي امرأة في الشرفة العالية
تعلّقني على حبل وريدي.
وفي الليلة الفاصلة بين موتي الأوّل والثاني

أسهر وحيدا
وأنا مزكوم من أحداث البارحه
أعطس أغنية بليلة :
من قال أنّي آفل(1)؟
والشمس نائمة على قممي
... وتحلم بي شروقا آخر؟
من قال ...
إن أخفيت يوما نجمتي
عن شرفة الأحباب
- تاه الشاعر - !؟
من قال أنّ الريح أغنيتي
إذا أطفأت نايي في المساء
وغفوت فوق أرائك الأحلام
كي أصغي إلى همسي
ترجّعه السّماء!؟
من قال ...منْ ..!؟
ويداي تمسك بالكلام
وبما وراءه
من خيال فادح
وحرائق
وشجن ...فمنْ ...!!؟
أتقلّد القوس
أخبئ في جيوبي

لفافات من النقود المزيّفة وأقراص ومفاتيح موسيقيّة
أجدّ السّير مثل تلميذ صغير
وأضيع في لوحة معلّقة على جدار خرسانيّ متهالك:
فرشاة ليوناردي فانشي مشعلا
ألوانه مياه
لذلك ابتسامة الموناليزا نارٌ - مائيّة
ولذلك هذي المنمنمات الغارقة في الزرقة
ترتعش وترفرف مثل العصافير
ولذلك أيضا
ينتحر المجانين التشكيليون ببطء
إذ يتأمّلون الغروب
أشعر أنّ الأشياء تشربني
إذ ألمس جسدا أنثويا
تلدغني برودة الجدار
فأتحول إلى رسم كاريكاتوري [مثل رسوم ناجي العلي]
أكشّر عن أنيابي في وجه أول جنديّ عابر:
لتبقى يدي بين فخّك
فلي في الخيالات أرض
سأزرعها آياد
لتبقى يدي بين فخّك
فإنّ دمائي
ستفجّره
وبتفكّك.

(1) جبل "الوليّ العابد" جبل بالساحل التّونسي غرب مدينة النّفيضة.
(2) البيت الشعري للبصيرى من "البردة".

أميرة المصمودي

قصيدتان

صفاقس

قيل لي بالماضي القريب
كان البحر فيها شمالا يلطم الأسوار
لمّاعا ثريّاً زاخرا بالحياة ...والأشعار
وخارج أسوار المدينة جنوبا
كان هناك غابات وبساتين وأشجار
ولكن ..... غزاها "التتار"
فمدّ الإسفلت خارج الأسوار
وطمس ركنا من ....البحر
وسمّى المكان ...."باب البحر"
مشيت مشيت على الإسفلت
أبحث وأبحث.....عن البحر
فإذا به كوم من النفايات
خز وأقذار ....وحشرات
إلى أين سافرّ من أحزاني؟
حين يضيق ....بي المكان
حتى الغابات غدت عقّارات
مصانع ومداخن وعمارات
شوهوك .. مدينتي
باسم التمدّن والتصنيع والإعمار
بلا رياض غدوت بلا مساحات بلا أزهار
حتى حين أقصد الشفّار
يستقبلني إعصار:
غيوم سوداء
تنفث السموم ليل نهار
مداخن "السياب":
وروائح روث المداجن الدواب

حين غاب الاخضرار...بمدينتي
وغابت ....البحار
طغى التلوث والغبار
فاختنق العصفور ... والطفل والرضيع
وبدا الكهل والشيخ شاحبا ... كالصريع
يا ربي ...أين المفر من كمدي وظمئي
أين مراحي وملاذي ....أين ظلي ومائي؟
حتى الهواء غدا من أسباب ضيقي .. ودائي.
مدينتي هي أمي وسكني لكنها تبخل بشفائي

حزني

حزني أعتى من كل الأحزان
فهو بلا أسباب ..
بلا أبواب ..
أدلجها طوفانا أعتى من البركان
لكنّ حزني أعتى .. من كل الأحزان
يعمه فؤادي
يخبو ذكائي
أنطفئ أتلاشى .. وأغدو
بلا أمّ ... بلا وطن
بلا عاطفة بلا أمن
بلا شفاه بلا عقل
بلا سكن بلا زمن
أغدو ميتا بلا كفن
أقسى من الاحتضار هذا الشجن
يا مرافئ الفرح......هلاّ احتضنت أشتاتي؟

أ

رضا بن يوسف

حــرّ وقــرّ

يحنّطك القر صيفا
فنقطو أحلامك عرقا باردا
وتلقي بلوحك في اليمّ
يشرب أحلامك الرّملُ
تطفو
على شاطئ العطش
قواربُكَ...
صدفًا
يسبحُ في سراب
يطوّقك الحرّ كلّ شتاء
فترقص أسلاكُ صدرك قرقعةً
وتنبشُ في الرّمل...تبحثُ ...
تبحثُ
عن قبسٍ أودعتهُ الهجيرةُ
قد
يُزيحُ عن قلبك العتمةْ
أو يكونُ لك سببًا
ولهذا المُقام
وأشجانك الهائمةْ
ولهذا الخواء الدّامسِ

ألا يا عليلَ الخُطّاف
وشبهَ النّوارس
كيفَ ارتحالُ الرّبيعِ؟
وهذي
صباحاتُك استسلمتْ للهجيعِ
وكلّ رياحك مخصيةٌ
وسماؤك ثكلى
ورملُك عاقرُ
كيف ارتحال الربيع؟
ويحرك من أرقٍ وسهاد
ومن قلقٍ غيمكَ الصّحراويّ المشرّدّ بين البلاد
فهل تسكُنُ؟
يا سليل الخطاف
وليست لك في الرّمال عذارُ
لوطأتك الحائرةْ
فهل تسكنُ؟
ولا وتدا يستدلّ به في البراري
على المهج...
وقوافل أشواقكَ التائهة
في الوهاد
متى تستريحُ؟

متى سا سليل الجبال
وموج البحار؟
متى تنفضُ عنك هذا الغبار؟
متى يا المسيح؟
تدير الكؤوس ونشربُ... نشربُ ...
كي نحترقْ
ونختصرُ العمر في جرعة
تُفتّق في الرّمل نهرًا
يطوفُ الصّحاري
كثيبا ... كثيبًا
ليفتح بين الصّخور مجاري
تمدّ صهاريج حلم جديد
وفي كلّ قطر...
تميدُ الرّمالُ وتنأى
على نخبنا.
وفي كلّ فيض...ونبضٍ...حياةٌ وحبّ.
ومهما يكنْ قرُّكُمْ
ومهما يكن حرُّكُمْ
فأحلامنا أكبرُ...أكبرْ.

سامي بيداني

سداسيّة الأنين والوجد

1. إلام سيركض هذا الفرس

إلام سيركض هذا الفرس؟!
يجوب ديار العروبة أنّى
برأسه يطرق بابا
وحتّى الصّهيل تراه احتبس
فلا حلّ باب
ولا كفّ مدّت
لتمسح رأسا وتسقي النّفس
إلام سيركض هذا الفرس؟!
على السّرج ظلّ لأرواح شتّى
وفي العين جمر
به يستضيء الذي قد جلس
بقفر الملاجئ أنّى
يدير المفاتيح ثمّ
لباب الهواء يدقّ الجرس
إلام سيركض هذا الفرس؟!
يجوب شمال الأنين
ويأتي صحارى الحزانى
يجرّ الذي من بأرض دهس
لأنه قال: بلادي
وكلاّ استعار من العار خطوا
ولكن من الرّوح للضّوء كان اقتبس
إلام سيركض هذا الفرس؟!
ببهو الرّياح أناخ قليلا
فكلّ الدّروب
بمكر ذو القربى نمّت عسس
وهذي الدّهاليز تطرح شرحا جديدا
لمعنى البلاد
فمن قد يحب كمن قد غرس!
إلام سيركض هذا الفرس؟!
ففي الرّيق حرّ اللّهاث
على الظّهر وشم السّياط
وظلّ لحبل رعاة الخرس
وفي الأذن صوت المؤذّن يدعو
إلى الله أكبر ممّن
يسدّ الجهات وكان نجس
إلام سيركض هذا الفرس؟!

2. قال الفلسطيني

لتبنوا الجدار وما أعلى منه
فلن تحجبوا الرّؤيا عنّا
بما قد فُتنّا
تراب البلاد وقد شُقّ عنه
ليعلو بريق الذين تولّوا
وكلاّ تخلّوا
عن الحقّ قال: لخطوك منه
لتبنوا الجدار وما أعلى منه
ففي الجرح تنمو جذور المراد
وتعلو الغصون بحبّ البلاد
محالا موازين قول تزنه
فلسنا بهذا الزمان يتامى
ولكن أنينا تسامى
عن الجبن قال: لدربك خنهُ
لتبنوا الجدار وما أعلى منه

فما هذا ليس بسجن غريب
ويومٍ عصيب
فمن ألف قهر يقول لصمت : أدنه
فليس الخسارة فقد الحياة
وباب النجاة
ولكن إذا الغدر قال لخطو ألفه
لتبنوا الجدار وما أعلى منه
سنعلو إلى الله ربّ المعالي
إليه سؤالي
ومنه الجواب يقول لخطو: أعنه
فقدسي تشع بأرضي
ومن قد تولى دفينا بنبضي
يقول : تطيّب بروحي لحقّ أبنهُ
لتبنوا الجدار وما أعلى منه
فلن تحجبوا الرؤيا عنّا
بما قد فُتنّا
تراب البلاد وما فاض عنه

3. نحبّ البلاد كمنْ قد أحبّوا

نحبّ البلاد كمن قد أحبّوا
لكلّ هواهُ
لكلّ رؤاه
تر ما تضخّ الضّلوع تصبّ
فلسنا بأفضل من في البلاد
لنا في المداد
قليلاً من الضوء منه نعبّ
فنكتب نبضا
ونكظم بعضا
ونصغي لمن في الأنين يدبُّ
نحبّ البلادِ كمن قد أحبّوا
كثيرون مرّوا
وكلاً استقرّوا
بقاع القوارير لغوا يشبّ

هو العقل صاح
يجوب بساحٍ
يحيّي الذينَ إلى الأرض لبّوا
وكانوا بذوراً
وأعلوها دوراً
لمعنى الحياة ومن قد أحبّوا
نحبّ البلاد كمنٍ قد أحبّوا
فليس لركحٍ نريد
وكلاّ نجيد
سباق الأغاني وحرف يذبُّ
عن اللّغو نصّاً
عن المعنى شمّاً
لطعمهِ وهمٍ بشَوق يهُبُّ
نحبّ البلاد كمن قد أحبّوا
فلسنا الذي من يقول : لذاتي
سكبت دواتي
فهذا افتراء لأرض يسبُّ
نحبّ الإله
نحبّ العباد
نحبّ البلاد
وما دون هذا سراب يدبّ

4. قصيدة حبّ إلى قابس

بماذا أقيس هواي
بنخلاتك العاليات
وهي تمشّط بالريح سعفا
يصبّ هسيسه في دماي
يهيّج أطيار ذكرى
فنطوي مدى ما تولّى
من الغيم نقطف قطن صباي
نخيط دثاراً لما قد تبقى
ونعلي خياما لأعوامي العابرات
وترفع قامتي ناي

يسيل مع اللّحن شهد النّخيل
رذاذا بنقط قاف الجنوب
فتشرق قابس روح خطاي
يا سليلة حرّ الحرير
يا التي في كتاب الزّمان
جملة خلق بهيّ
من الله جلّ معلّي رؤاي
لنخلاتك العاليات
بجذع أقيس
بجذع أخطّ هواي

5. أبو لبابة الأنصاري

تنام
على ربوة في الخليج
نفحة من لهاث الرّجال
ببرقا من بياض الروح يخفق
وما خطّ سيف
على صفحة الفتح حرفا بهيج
يا الصّحابي الجليل
يستضيء التّراب القابسيّ
بأعراق وجهك تعلو
لأعمدة المقام غصونا للأريج
تلامس أسقف وجد
تطال ثريّات ذكر
فيهمي مع النّور فيض النّشيج
بتسبيح ربّ
رماك في الحقّ بذرا
ظلاله تأوي
جموع الذّاهبين لباب النبيّ
على أفراس شوق تهيج
يا لمضمّخ للعباءة من حبه
يا الذي كفّك مرّت على رأس نور
تلامس شعرا من النّدّ والمسك فيه مزيج
يا الصحابيّ البهيج
هل هذا الحبر رغوة الخيل
أم موجة الحبّ
على ربوة في الخليج

6. ضيف قابس

ترجّل أيا الضّيف عند ولوج المدينة
فلست لمرآك أسدل رمشي
ولست على الأرض تمشي
ولست على مسك حنّاء ساق رصينة
يحييك بالباب نخل
ويلقي عليك من الظلّ ضوءا
جذوره أني تراها بقلبي دفينة
ويدلي عليك عراجين ودّ
ويعلي إليك
من السعف سقف السكينة
هم الأهل أبهى من النهر مجرى
هو المجرى فيهم
يفيض الوفاء وكفّ متينة
هم الأهل رمّان هذا البهاء
وفيض الحياء
وحنّاء روح أمينة
ترجّل أيا الضيف إني لديك
لضيف أباهي
بباب الإله
وربّ المدينة

جلال باباي

أجنحة من نار

تستوي نافذة القطار
فوهة من وَميض البياض
نُقَطٌ من رماد الشتات
على أرائك السماء
وأجنحة من نار....
....تستعيد بريقها
وتدسّ في أصابعنا
دفء الصباحات
تمشّط نافذة القطار
باقات الزيتون الماكثة
فوق خصب التّراب
وينحني النجم
بخجله اللّيلي
خلف سحابة الماء
ثم ينجلي موقدا للمزارعين ...
...وقنديلا
للأشقياء التّائهين
تتربّص بي نافذة القطار
أشبه ما يكون بالأمنية
الشاردة
ويجتاحني
حريق السّؤال:
هل مرّ بك الموت ذات شتاء؟
هذه النافذة مرآة تبوح بدهشة النشيد
وتُخفي بين الصّمت والعربدة

زئير الحطمة
يتهافت النّاس بالصّياح في العراء
يهتف المنادي :
"هل أتاك حديث الغاشية"(*)
ثم ترمقنا الأرصفة
بالوصايا وشتّى المعصيات...
...وحتى شبه الثواب
تتأهب نافذة القطار
بلفظ العابرين
نحو يوم القيامة
شدّوا أحزمتكم إذن ...
وليستو المعذّبون في الأرض
وكل المجانين ...
...وحتى الجاثمين تحت الأسقف المحنّطة
نياما ... تسوقنا
الهمهمة إلى الخراب
الوجوه واجمة
والفراشُ الإسفلتيّ
يصطك بالرّاجلين
حانت ساعة الحساب
حل القطار بخيمة الطريق
وظلّت النافذة
وجهة قلقنا
وبوصلة تفتح على ... السراب

* سورة الغاشية /الآية ١

نادر بن سالم

لعينيَ نائمة البساتين

يانسا من شوق تداريه في ثنايا القلب
يانسا من نظرة في عينيها مخبوءة في بؤبؤ العجب
يانسا من سرب العصافير يطير يطير
من سماء خاصرتي الى ابتهالات الحجب
ولا يأخذ من تناصف ضحكها وبكائها
سوى لمحة الاسراء وتمتمة الغريب المغترب
هذا أنا متيقّنا من صدرها
حين يهلّ باستدارته الوريفة
مكسالا من تبسّم الأزرار
حين تمدّ الكفّ بانبساطتها
وترجو القلب أن يحبّ
سيصير نبضك فاكهة تتخلّل القميص
الذي يشبه الشجرة
كيف لذاك القميص أن يحويك
وكيف للأشجار أن تعتلّ أوراقها
عندما يتعب قلبك
ويربّت السّعف الجميل على محيّاك
ابق الى آخر الذكريات
ابق وامنح لعمرك فرصة
كي يحتلّ الأرض الرطيبة
فوقها لا تحتها سائرا في روحك
لا الجلابيب رأتك
ولا الموت قتلك
ولا شنّعت بك مقلتها
ولا رحلت حياة
قطعوا يدك في آخر السكك البعيدة
ثمّ لمّوا من نثار العين أقداحا من الحزن
كلّما انتابت القلب أوقات موزّعة
هرمت نبضات القلب في الدّم المهزوم
ليست للقلب أعمار مهتّكة
هو العمر! الواحد المترقب
في ثنايا المدن المهزوزة الأشمار
هذه المدن التي أسوارها تطيح بالشعراء
مترفقين بغنّة صوتهم مكسورة في عجاج الرّيح
كم الهدوك من سكك مسدودة الأوراد
وسبوا ارهاق عينيك على مودّتها
ودفقة قلبك النكراء
خوفا من الموت الذي خفّت خطاه
باتّجاه سريرك الأخّاذ
كان تأسّفها يندسّ في المنزر
سوف أخبر رؤيتها عن سرير الخشب
حيث دار التلفّت من ومضة لكثب
لم أكن لألوم صبابة جسمها
لم أكن لأشبك كفّي في كفّيها
حيث السّماء تداور
لعينيَ نائمة البساتين
كم يصير لديك .

أ

ألفة اليزيدي

كأنّي من فمه أولدُ

مارجٌ دك النّهار وانتحر
غشّى الليل سرمدا وعيونه حائرة
أتأمل الظلام تداعب وجهي المقفر
لا سمّار إلاّ مخيّلتي
هباء يبتكر الحلم
تنكّر شمس لعطائها
صراع بين العصيان والخيانة يكهربني
واحتراق حاضر في أحشائه انتظار
غد يمدّ لسانه!

II

رأفة كأنّ الأيام تجالسني
عن مسيرتها وثورة البقاء فيها
تحدّثني الأيام
عن قيام دولة المشاعر
عن إنسان خرج من باطن السماء
احتضن أطفال العالم جرحا جرحا
ناموا في عينيه
كأنهما المهدُ!

III

عمياء نورها يعشى الأبصار،
تسير كأنّ على ظهرها الكرة الأرضية،
تتقدّم في الضباع..
وتهمس في آذان وجوه فقدت
ملامحها :
مهلا..
أرى غاسقا
بين ساعاته يبزغ إنسان طازج!..

IV

خرساء تنهّداتها عويل ثكلى،
بين كفّيها عناء بطل مفقود صوته،
وإيوان الحمام قاحلٌ
إلاّ من سطور تصارع الزّمن
على جبينه المتورّم،
كأنّه سيفٌ مثلوم
وأنا غمده الملقى على جدار الهباء،
كأنّي هدلتُ : صه
أسمع صوت إنسان!.
يتهدّل الغموض في الذاكرة
يدبّ في عروقي نسغ السؤال

وعنه وعنّي
تحدّثني الأيام :
حالمة وحبيبك المنفى جسده،
يسكن آلامك صدره،
يرعى آمالك كأنّها شجيرات حبق
في شرفات روحه،
بوهج حنان رجل مستحيل
يذيب صقيع أعماقك،
وحين يهمس منتشيا : حبيبتي
يرسم صداها بين ذراعيّ قلبي
شكل الإسان!.

VI

مغسولة بدم ذاكرتي
أشرق،
كيف أوقعت ليلي الطويل
في كمائن فجرك،
كأنّي أولد من فمك
وأستوي بين ذراعيك
امرأة من ياسمين الأمل
وحبق النسيان

طارق الشيباني

نـــون والشّعـــراء ...

«صناعة الكلام هي أشرف الصنائع موضوعا، وأعظمها قدرا، وأهمها معرفة وأجمعها معلومات»

ابن ميمون طبيب صلاح الدين الأيوبي

دهشا بالقوافي... تنفرط أوجاعا ومدن
دهشا بالنّظم ...يسري ويعرج في سدرة الكلم
دهشا بلغتي انحنيت... فانحنى خلفيَ رجال
وانحنى خلف الرجال ...جبل!
ذهلا بالشعراء وما يسطرون ...ذهلا بالقلم، سجدت
فسجدت خلفي أوطان وسجدت خلف الأوطان أوطان...
وخرّ راكعا وراءنا الزمن!

***

ملكا جريحا تستوي أيها القلب
فوق عرش الورق...
وتظلّ تسطر وتقطر ...ثم تسطر ثم تقطر
مدادا...شعرا ودما!
لا تاج لديك أيها القلب ولا صولجان
لا عربة تجرها الخيل...لا راية...لا علم
ولكنك تظل ملكا بحجم الوطن
تفتح أبوابك...فيمر الشعراء
تشرع خزائنك... فتسمع أشواقا
بحجم السماء!
تبسط ورقك أيها القلب...
فترى غزلا ...ترى رثاء ...ترى مدحا...ترى هجاء
ترى حبرا يسيل...يتجمع ...يأخذ شكل الخطى...!
تعرفها أيها القلب...تتبعها ...إنها خطى الأنبياء!
ترى أيها القلب...أحلام الشعراء...!

***

الاهي...! ماذا لو أفلت الكلمات؟!؟!
ماذا لو لم تزهر حروف وتورق كلمات ؟!؟!
ماذا لو لم تتنهّد بحور ولم تلعق
صدف قوافيها الأبيات !؟!
ماذا...إلاهي؟! لو لم يصلب الحلاّج
على خشب من علل وزحافات؟!؟!
ماذا ...لو لم تتصوّف الآهات ...لو لم تتفتح المفردات؟!؟!
أيأتينا الشعراء أنبياء ... تختنقهم الكلمات؟!؟!

***

ما الوطن؟...ما الزهر؟ ... ما النساء؟...
ما لم يرتفع المتنبي مجداً فوق القوافي ...تربا للندى
ما لم يصرخ المعري في ظلمته، نورا يشع في المدى
ما المطر؟...ما الشمس...؟ ما الحب...؟ ما الهوى...؟
ما لم يعشق قيس ويكرم حاتم ويبكي أندلسا
أبو البقاء...
الاهي...! ماذا ما لو لم يكن هناك الشّعراء؟
أفتظل تذكرنا هذه الصحراء؟!؟!

***

"سيأ بيأ" أراني ...ويحتفل فوق جلدي المطر...
"درويشياً" أنشدني ...ويتزوّج في أحلامي زيتون وحجر...
أدونسياً" أبحتني ...وينبعث من مكمنه خفي المعنى وغريب الصور
"قبّانيا" أسمعني ...فيندلع الحب ويرقص ورد في قلب الحجر

***

للشّعر تسبيح العنادل للمساء
للشعر ما قال الخضاب للعرائس وما غنى الهوى
وللشعر أحلام ...أشواق ورؤى
ولي أنا ...هديل الروح تفيض على الورق ...
نسيما ...ترابا ...نارا...وماء!

الطالبيّة

جنّات تونس

نزلت الطالبية من الضباب أمام الكوميسارية وقرفصت أمام السور تراقب حركة تلاميذ مدرسة سي التهامي وتنتظر مجيء الشرطي لتترجاه إطلاق سراح ابنها الأصغر البالغ من العمر ثلاثين عاما.

كان الصبية على الرصيف المقابل تحت سور المدرسة يتحلقون حول «علي طيّارة» استئناسا بحكاياه العجيبة واستدرارا لضرب عصاه الطويلة تهوي على ظهورهم كلما استفزته منهم سبّة أو سخرية. إلا أن الحلق سرعان ما تلتئم إثر كل زوبعة يقذف فيها «علي طيارة» أقدم أنواع الشتم وألذعه.

لم يكن حديث الحلقة سوى أسئلة طائرة يرسلها أطفال المدرسة الإبتدائية على غير هدى لجليسهم الذي تستقيم قامته في مركز الحلقة رافعا رأسه كأنه يراقب النجوم في حين ينسدل جفناه إلى الأسفل لتوفير زاوية إبصار مريحة وكان ذلك عيبه الأول فهو لا يبصر إلا بإتخاذ شكل هندسي مرهق، تغطي رأسه «شاشية» ذهب لونها الأحمر تحت حملات الفصول الأربعة يلفها ببقايا عمامة تجمعت عليها ألوان شتّى. يسأله الصبية : «تعرف تعوم؟»، «قداش عمرك ؟» – «معرّس وإلا لا؟»، «هل تغلب أبي؟»، «من الأقوى أمريكا و لا روسيا؟»، «تغلب محمد علي كلاي؟».

وكان «علي طيارة» يجيبهم بمطالب تنبت في جزر شعورية معاكسة فيسمع صوته الأجش ونبرته المتجرجرة ومقاطع كلامه التي ترسل في دفعات مكسرة... «هات عشرين» – «طرف خبز» – «جيبلي سيقارو» – «يعطيك ضربة» ثم ترتفع العصا ويتفرق الأطفال في كل صوب وهكذا...

أقبلت دراجة نارية لا تظهر منها سوى بعض القضبان تعوي تحت كوم من اللحم المحشوّ في زي من الكاكي إنّه الشرطي الوحيد الذي يعمل تلك الساعة من أمسيات الخريف.

أوقف الرجل عويل دابته الضعيفة ثم أسندها على حاشية الرصيف وأمسك بوسط حزامه العريض ثم حركه معدلا إياه نحو الأعلى، لمس غطاء رأسه وسواه فوق جبينه اللامع بحبّات العرق ثم ألقى نظرة في مفترق الطرق ليتأكد من أن اجتماع الصبية. مع «علي طيّارة» لا يمثل تهديدا مباشرا للأمن العام. صوّب نحو الكوميسارية وجهته واندفع يدوس مربعات الزليج القلقة فيتطاير من تحتها رذاذ يلوث أسفل سرواله فيتقطر وجهه غضبا ويسب كل أصناف البنّائين والعملة والبلدية وأول من خطرت له فكرة تبليط الرصيف...

كانت الطالبية تقف في اعتدال يندر تحقيقه في مثل تلك المرحلة من العمر، وجه تجمعت في سحنته مدخرات الأمم الغابرة من المواريث الانفعالية المتراكمة، نظرة معدلة حسب متطلبات المقام في دلالته الخالدة، شفتان تضطربان بحواجز نسجت عليهما عوالم الحياء ذبذبات من الاستشفاق المر، كدر يوقع حركة سيور «الحرام» البنفسجي الباهت تعبث بها نسائم الغروب. مدت يدها في اتجاه ذراع الشرطي مرفوقة بالدعاء «يصلح رايك... راني اميمتك... يسترك ويسهل ثنيتك» ثم انحنت برأسها تقبل يديه.

الشرطي :«أستغفر الله العظيم... يا عزوز روحي على روحك وخلي بينه وبين الحاكم والقانون، خليه يتحمل مسؤوليته.

* علي طيارة : من بهاليل المدينة.
* بابور : من أصحاب الفتوات.

كان «بابور» لا يبالي ما يصنع عندما تتراكم عليه حالات السكر. وجه مدور يميل إلى الشكل الياباني، أسمر، شعر مرسل شمسي اللون يميل حسب توقيعات حركة خطاه فإذا هو فتنة للغواني، شاربان متوسطا الكثافة يرسمان تحت أنفه دلالات الرجولة والبسالة، قامة فارعة تحكي أنغام نخلة قذفها النسيان من صحاري الوجود البائد، مهارة لا تدرك في تسديد اللكمات للخصوم والمشاغبين.

وقف فجأة في مدخل الحي القديم «برتي السبالة» ومنع الجولان دخولا وخروجا من الحي ولما أدركه الشرطي يعربد ويقطع الطريق في رابعة النهار دعا بعض كبار الحي وطلب منه مرافقته إلى الكوميسارية إلا أن «بابور» اشترط ألا يتنقل إلا على الدراجة النارية وأنه هذه الليلة يشتهي المبيت في الحبس كي لا يزعج العائلة وحتّى لا تضطر «الطالبية» لضربه بالعصا الغليظة عندما يسيء الأدب مع أخيه الأكبر الذي لا يزال يتمتع بسنين زواجه الأولى.

وافق الجماعة على اقتراح «بابور» معللين هذا الانصياع بأنهم سيتحولون بطبيعتهم مترجلين إلى مبنى الكوميسارية.

ما إن وقعت يدا «بابور» على «الميتور» حتى جرى به متمايلا وما هي إلا لحظات حتّى كان يمتطي العجلتين المنهكتين متجها صوب حي «السنيت» تناقل الناس خبر فرار «البابور» بـ «الميتور» وجروا في اتجاه «الكازينو» والملعب الرياضي.

جرى الشرطي وامتقع لونه من الفضيحة وأقسم أيمانا مغلظة أن «البابور» «باصا» ولن يغادر السجن إلا عند قيام عيسى، هدأ بعض الحكماء من سخطه وطمأنوه أن «البابور» لا يقصد من وراء ذلك إلا ما يقتضيه السكر من بذاءات وعربدة وأنه عندما يصحو سوف يعتذر.

كان المتحلقون أمام الكازينو في أخذ ورد متفرجين، وناصحين، متذمرين وشامتين وفجأة ظهرت كوكبة من الأطفال والشبان يتوسطها «البابور» يقود الدراجة النارية في سخط شديد ناهرا عن يمينه صافعا عن يساره لاعنا الميكانيك ومن ابتكر أصله وفرعه.

تقدم الشرطي نحوه وأمسك بتلابيبه غير عابئ بـ«الميتور» الذي أسلمه «البابور» فسقط على الأرض تدور عجلته في حركة بطيئة تثير فضول النظارة، حاول «البابور» إقناع الشرطي بأن «الميتور» به عطب وأنه كان يجربه وأنه سيرافقه إلى الكوميسارية راضيا بأي حكم. تحركت الكوكبة نحو الكوميسارية وانتشر الخبر في أرجاء المدينة الصغيرة وطار بعض الأجوار إلى دار الطالبية لإخبارها بأحدث أنباء «البابور».

ساعات المساء سريعة الانقضاء ولابد من تطويق الأزمة بأسرع السبّل، رافق كبير الحيّ «الطالبية» إلى حيث يجلس أحد الأعيان من رجال الأمن كانت تربطه بها بعض روائح المصاهرة لم يطل رجاؤها له وهي تتوعد ابنها بالعقاب القاسي مطمئنة بكونه سوف يغادر إلى الخارج بعد أيام قليلة وتنتهي من محنته... على أنها كانت تخلط حديثها أحيانا عن حسن نيّة :«ألستم أنتم هم الذين يبيعونه الشراب ؟، اقطعوه ترتاحوا من همومه».

وعدها الرجل بأن ينظر في الأمر شريطة أن تعتذر للشرطي وأن يمضي «البابور» التزاما بعدم تعرضه مرة أخرى وأن يحضر للجلسة يوم الإربعاء ويتحمل عقوبة الغرامة.

فرحت الطالبية بذلك وانقشعت من أمام مجلس السيد بعدما أشبعته بأدعية الصلاح وطول العمر ووفرة الأبناء.

خرج «البابور» من سجنه الكائن في الحديقة الخلفية للكوميسارية ومعه عون يمسك بمؤخرة حزامه وأطل من السور داعيا والدته للرجوع إلى البيت لأنه أقسم أن يقضي الليلة في السجن بسبب طول غيبته عنه وكرهه العودة إلى البيت في مثل هذه الظروف وأنه سوف يتدبر حاله في الصباح وترجاها أن تبعث له قهوة مع «بورطل» عند ذهابه إلى المدرسة.

نظر الشرطي نظرته الأخير إلى «الطالبية» وقد غرقت وجنتاها دموعا ورفعت يدين مرتعشتين تخفي بهما عورات البكاء، خطا خطوات ذكرته صعوبة ممارسة «البابور» وضرورة الإشفاق على أسر حرفائه لقرب عهد الجميع بأيام الاحتلال وتواصل ظن الجميع بأنّ من وقع في قبضة رجل الشرطة فقد دخل في خبر كان...

قصص

موت رجل حيّ

ليلى الصغير

كانت دقاتها على الباب تتسارع وهي تنادي عليه في شبه اختناق، تتكئ على السلم لحظة تبتلع ريقها وتمسح العرق بطرف ثوبها. نظرت إلى درجات السلّم اللولبية وهي لا تصدق أنها صعدتها وأنها الآن على عتبة الغرفة. كان مجرد التفكير في صعود ذلك السلّم يرهقها. وفي المرات القليلة التي زارته فيها كانت تقضي أكثر الوقت جالسة بين الدرجة والأخرى تسترد أنفاسها.

لم يبد دهشة وهي ترتمي في أحضانه وتمسح عرقها المتناثر ودموعها على قميصه الصيفي. دخلت وراءه وارتمت على الفراش تسترجع بعضا من راحتها وهدوئها وواصل هو صمته وهو يسحب زجاجة الماء من الثلاجة.

أحيانا كانت تشعر بالنشوة وهي تطالع أخباره بين الصحيفة والأخرى أو تسمع حواراته، رغم أنها لم تكن تفهم مما يقوله إلا القليل.

لكنها كلما زارته يعاودها شعور بالشفقة عليه حين تتفرس جسده النحيل المنهك، عيناه الحاجظتان اللتان تكتسح الزرقة أسفلهما، نظراته التائهة.. وهاته الغرفة الضيقة في سطح العمارة التي هي كل عالمه والتي يقطنها منذ أن كان شابا...... سرير، مقعدان ومكتبة... لم يتغير فيها شيء غير المعلقات الحائطية التي كادت تغطي جدران الغرفة: شهائد، قصائد، وصور لأشخاص لم تعرفهم بعد رغم أنه أخبرها ذات مرة أن هؤلاء جميعا رفاقه يتقاسمون معه الغرفة بلا تذمر ولا شكوى يؤنسون وحدته ويذهبون وحشته.

– لماذا فعلت ذلك ؟ سألته

– لأعلن وجودي.. قال لها ويده تمتد إليها بالكأس والزجاجة.

وهي تعبُّ الماء كانت عيناها تحملقان فيه، تستعطفانه الوضوح.

أتدركين... منذ أيام عرفت أنني قضيت سنواتي في الوهم، وعلى اللاشيء أنفقتها... منذ أيام فقط عرفت أنك أكثر مني حكمة حين كنت تقولين لي دعْكَ من كل هذا.. لن ينفعك في كبرك غير امرأة تقاسمك الشقاء وأولاد يملأون عليك الدنيا. أكنت تفهمينني حين أقول لك بأنه لا مجد لي غير مجد القلم، كنت ألومك لأنك لا تفهمين ذلك... الآن فقط أدركت أنه كان لك كل الحق في ذلك لأنني كنت أهذي وأتخيل مجدا من ورق.

في ذلك اليوم كنت قررت أن أفكّ أسر نفسي قليلا، خرجت أجوب الأزقة والشوارع بلا دليل، زرت أماكن كثيرة، لم تستوقفني المحلات التي تستعرض آخر صيحات الموضة، ولا أوراق الإعلانات التي تفاجئك كالخطيئة بين كل حين وحين، لم يستوقفني في ذلك الشارع الكبير غير شاب جعل من أطراف رصيف الشارع طاولة رصف عليها كتبا قديمة، حين وقفت أتأملها لم تفاجئني صورتي على غلاف كتاب لي... ملقاة.. التهيت بدراسة الفرق بين وجهي القديم ووجهي الذي أحمله، ولكن فتاة قطعت عني لحظات التأمل حين جذبت الكتاب من بين جموع الكتب المتراصة المتكئة في شبه استرخاء. كانت تقلب الكتاب، تعبث بصفحاته، تلتقط كلماته، ترمق وجهي القديم.

– إنه كتاب ممتع ومفيد قال لها الشاب.

– أظنه كذلك.. لكنها المرة الأولى التي أسمع فيها باسم هذا الأديب.

– إنه أديب بارع لكن للأسف لم تمهله الحياة وقتا... العظماء يموتون دائما قبل الآوان.

هذا ما قالاه بالضبط وأنا واجم أسمعهما وكأن الأمر لا يعنيني... وكأن من يتحدثون عنه ليس أنا وتخيلت للحظة أن الكتاب ليس لي وأن الصورة لغيري ولكن لفظها لاسمي قطع شكي باليقين فهل من الصدف أن يحمل رجل آخر قسمات وجهي واسمي ووجع الكتابة مثلي.. ليس من الممكن طبعا.

انصرفت عنهم لأعلن موتي منذ تلك اللحظة.. لأقول إني ميت.. قليلون من يعتقدون في وجودي، لذلك كان نعيي في الجريدة لأكمل مراسم موتي..

انظري هاته الغرفة الحقيرة.. لم يبق فيها غير أوراق الصحف تلك... تلك التي تنعى ببالغ الأسى والحسرة الأديب الكبير.. لا أتصور أحدا لم يعلم بوفاة الأديب الكبير. كل جريدة أتصفحها أجد فيها صوري وأسماء كتبي وألقابي التي منحني إياها الموت.. لكن هل يعلم أحد بوجودي وبأعوامي التي قضيتها في هذه الغرفة الحقيرة. أجيبيني أمي.. أرجوك أمي أمي

وكان شخير الأم يتصاعد.



شقوة لسان

سامية حسني

انفلت عقدي من رقبتي في ذاك المساء وأنا في المحطة أنتظر القطار، تناثرت حبّاته وتبعثرت على الممرّ وفي كلّ اتّجاه. لم أهرع لجمعها كنت غير قادرة على جمع شتاتي ناهيك عن خرزاتي ... ثم إنّها لم تكن سوى خرزات من المرجان الاصطناعي المقلّد .. اقسم لي بائعها أنّه لن ينخرم أبدا وأنّه محروز في خيط صنّارة بإحكام. لكنّه كذب...

وقفت أنظر لحبّات عقدي المتهاوية وأسترجع تاريخها المتهاوي.. تلمّست الخيط، خيط الصنّارة فوجدته حول عنقي يطوقه ويشهد أنّه كان هنا عقداً وهوى..

ادفع مجهول يلتقط الخرزات ويجمعها مطاردا ما تمرّك. أتى على جميعها وضعها في حفنتي ووقف ينتظر .. ولكنني لم أنقده .. واكتفيت بإشارة بيدي، أن لا نقود عندي؛ انصرف خائبا ... وبقيت أنتظر موعد القطار خائبة أنا أيضا.

انفتحت أبواب العربات، هرول الركاب للفوز بالكراسي فازدحموا واصطدم بعضهم ببعض وتعثّروا في أمتعتهم مع أنّ عددهم لم يكن كبيرا والمقاعد متوفّرة لكن هوس الكراسي يظلّ هاجس الهواجس و حلاوة الظّفر بها تصيب العقول فتفقد توازنها .

على مقربة منّا ركّاب الدرجة الأولى يصعدون برصانة ونظام ووقار لا لأنّهم رصينون ولا لأنهم وقورون و لا حتّى أنّهم منظّمون وإنّما كانت كراسيهم محجوزة مسبقا وثمنها مدفوع مسبقا أيضا...

دخلت العربة وخرزاتي في حفنتي وأوراقي تحت إبطي مبعثرة وظفرت بمقعد وظفر الجميع وساد الهدوء والوقار والاطمئنان ... وهدر القطار وانطلق ونحن نيام ونصف نيام نقرأ الجرائد وندخّن ونهذي ونصمت.. وهدير القطار يصمّ الآذان...

فتحت أوراقي بغية تصفّحها ولكني كنت غير قادرة.. كنت شتاتا .. كومة من لا شيء ... لعبة نارية انطلقت ببريق وضياء وصخب وتلاشت في دقائق .. محبطة صامتة لا أثر لأي موقف أو رأي أو شعور.

عندما خرجت في الصباح ذاك اليوم من بيتي كنت مزهوة كديك رومي، كثور ينزل حلبة الصراع واثقا من النّصر.

.. دعيت منذ أيام لإلقاء مداخلة حول مسألة أدبيّة. هاتفني البارحة المشرف ليتأكد من حضوري واستعدادي وليتأكد من سلامة المحتوى وأضاف في مرح:

- أريد مداخلة بيضاء

قلت بنبرة مازحة :

- بل من فرط بياضها أصبحت بلا لون، وأستطيع أن أجعلها بلا رائحة إن أردت..

أعلمني أنه أعدّ هوالآخر عملا جيّدا سيلقيه مباشرة بعد كلمة الافتتاح.

وتجملّت كدأبي في كلّ مرّة أدعى فيها بصفة رسمية كنت عروس كلمات.. دمية بداخلها شريط متى ضغطت على الزرّ تنطق بما أعددته لها من كلمات وحروف.. ولكن بمجرد أن يتعطّل الزرّ أو يتلخبط الشريط تتعطل وتتلخبط هي الأخرى.

عندما صعدت القطار اخترت لي مكانا بقرب النّافذة وطفقت أفكّر فيما سيأتي من نقاشات، التفت اليّ الرّجل

الذي يجلس بجانبي، لعلي أثرت فضوله بأوراقي ونظّاراتي الطبيّة فأراد أن يفتح معي حديثا يستعين به على طول الطريق ولكنني ما كنت أرغب في الحديث مع آخرين، كنت أرغب في محادثة نفسي واستمراء حلاوة الآتي. كنت تحت تأثير حالة عشق نرجسي عذب ولذيذ.

سألني ذاك السؤال الذي يطرحه من ليس له سؤال: كم الساعة؟

نظرت الى الساعة المغروزة في معصمي وهممت بالإجابة .. ولكنني لم أقدر، لم أستطع الكلام تعطّل لساني فجأة.. وبدا لي كأنني أحمل أطنانا من الحديد بين فكي... تجمّد لساني.. كأن قطعة من الجليد أحاطت به من كلّ الجهات.. أو حقنة تبنيج عالجته للتوّ .. يمتلئ فمي بالكلمات وتسقط من شفتي مهانة لا معنى لها .. تتجرّد من حركاتها بدون مقاومة .. تخلع ضمّاتها وتنحلّ فتحاتها كجيوش من ورق تلاشت قبل بدء المعركة.. السكون وحده الذي ظلّ يركض خلف كلّ حرف ويعتقله ويقوده إلى جهة غير معلومة. لم أع ما وقع لي بالضبط ولكني لا أدري لماذا اعتقدت أنه حادث عارض وأنني سأسترجع الكلمات بمجرّد أن يقف القطار وتطأ قدمي محطة ساحة برشلونة. وأجتمع بحروفي المهاجرة.

ارتبك الرّجل وانشغل بي.. وقف محاولا فتح النّافذة ظنا منه أن الهواء القادم يمكن أن يخفف عني .. وصاحت امرأة مستاءة من فرط الهواء الآتي من الخارج وتذمّر رجل ورائي وتسربت عدوى الاستياء في بقيّة الركاب المعارضين وقال أحدهم: إذا كنت تريد التهوئة فاحجز في الدّرجة الأولى وانعم بالرفاه.

لم يأبه رفيق رحلتي لثرثراتهم وعاد إلى مكانه وقد فاجأني بتصرّفه تواصل احتجاجهم للحظات ثمّ سرعان ما خمدت ثورات معارضينا وتحوّل ضجرهم الى همهمات فيما بينهم لا يسمع لها صوت ولا حتّى ذبذبات.. اذن لقد قبل الجميع بالواقع الجديد وتأقلموا معه . وساد صمت مستسلم وركين.

ولكن هذه ليست قضيتي، لساني أعيق عن أداء وظيفته الطبيعيّة أدركه الوهن وأنا في أشدّ الحاجة اليه.. ومرافقي بجانبي يريد أن يفهم ولا يفهم.. وأريد أن أفهمه ولا أقدر .. كل ما أستطيع قوله ولا أستطيع في الحقيقة هو أن لساني توقف عن الكلام..

ولكن ماذا عن الوظائف الأخرى؟ ذعرت عندما تصورت أنني سأعجز عن الأكل والذوق أيضا.

وبعد تجربة صغيرة اكتشفت أنني قادرة على القضم واللوك والمضغ والبلع فحمدت الله أنني لم أصب في جهازي الهضمي.

ثم انه لم يكن المقصود بل حبالي الصوتيّة .. زرعت في ثناياها عبوة ناسفة قضت على مجامع الحروف وتركتها أشلاء .. أو الأصح إن قنبلة ذكيّة جداً لا تخطئ هدفها أبدا سقطت عليه من عل فأردته سليبا.

ضعف اهتمام الرجل بي وعاد الى جريدته وعذرته، ما ذنبه حتّى يقاسمني همومي وأضيف الى همومه هموما هو في غنى عنها وهل كنت سأرضى بأت يقاسمني انتصاراتي لو أنه كتب لي في ذلك اليوم النّصر؟. نظرت الى ساعتي وقد غاصت في معصمي.

وكادت تدميه، لم يعد يفصلني عن موعدي الكثير بدأت أفكّر بجديّة فيما أصابني وجعلت أنبش في الذاكرة، مرض اللسان.

هل سمعت عن شخص أصيب في لسانه فجأة هكذا وبدون أعراض مسبقة؟ بدون حمّى أو فطر أو وجع؟

البقرة فقط تصاب أحيانا بهذا الداء تنبت الأشواك على ظهر لسانها فتعيقها عن الاجترار ويظطرّون إلى حلقه بشفرة الحلاقة، أي مقارنة أقمتها؟ ما دخل البقر في مشكلتي ؟

ولكنني مع ذلك أسرعت الى المرآة في حقيبتي فتحتها أخرجت لساني في عمليّة تفقديّة فلم أر اثراً لأيّ شيء ، لساني هو لساني، سميك كلسان الثور حاد كنصل السيف.

لكنه لم يسعفني الآن ولم يعد يفصلني عن موعد المحاضرة إلا ساعتان ونصف وما كتبته ليس فيه ما يزعج أو يقلق. هرولت إلى خارج القطار حالما توقف وانطلقت أشقّ الشوارع والساحات وأوراقي تنام تحت إبطي وقد أعيقت بمثل اعاقتي أصابها شلل مفاجئ.

ظللت أبحث عن عيادة طبيب مختص في الحلق والحنجرة أبحث على غير هدى في مكان ألقتني فيه أقداري كمقاتل دعي باسم أسمى الشعارات للقتال وسلّم قبل بدء المعركة سلاحه ولكنّه سلاح صدئ مهترئ ما أن

يضغط على الزرّ حتى ينقلب عليه.. ترتدّ الرصاصة عائدة اليه، باسم الشعارات نفسها..

ثار لساني فجأة دون سابق انذار قاد انقلابا ضدّي .. وأعلن العصيان وانتهى الأمر.

كنت مسعورة أجري في كلّ الاتجاهات ولا أهتدي أريد أن أصرخ ملء حنجرتي ولا أستطيع أين هي حنجرتي ؟ لم تعد تشبه شيئا بل لعلّ حنجرة ديك أقدر منها على أداء دورها؟

.. تعطّبت قدراتي في مدينة صرت غريبة عنها وصارت تتنصّل مني وتتبرأ ووجدتني وحدي أركض في مكاني أثير الغبار ولا أتقدّم كحصان خشبيّ في ملهى للأطفال..

في شارع الحريّة .. وجدت عيادة طبيب في عمارة متواضعة وكثيرة الطوابق ومصعدها الكهربائي معطّل أيضا.. كان يوم العطب والتعطيلات والانفلاتات وكنت كائنا معطوبا ومرهقا.

وصلت إلى آخر طابق بعناء دخلت فوجدت القاعة ملأى ولا موعد لي ولا معرفة لي بأيّ شخص ولا صوت لي أيضا..

أشرت الى الممرّضة بأنني أنوي كشفا طبيا وقبل أن تجيبني بالرّفض وضعت في يدها ورقة مالية مع معلوم الكشف. وتآمرنا على الحضور كانت ممرّضتي من الذين يتواصلون بلغة الأوراق فلم تعن لها كلماتي المحجوزة شيئا، بل لم تتفطّن لإعاقتي .

بقيت أنتظر دوري ولم أنتظر طويلا نودي عليّ فوقفت وشققت صفوف الممتعضين والمعارضين ولكنني لم آبه بهم وبامتعاضهم الذي سيخمد لحينه . المهمّ أنني انتزعت أدوارهم وقضيت حاجتي بورقة مالية بائسة وتركتهم ينتحبون..

وجدت الطبيب على مكتبه، وقف وصافحني وأجلسني ثم قال بلسانه الفرنسي المستعار:

- تفضلي سيّدتي مم تشكين؟

أشرت باصبعي. فهم أن لساني هو موطن الداء ومكمن الوجع.

قال : هل تحسنين الكتابة؟

أومأت له برأسي نصف اماءة.

سلّمني ورقة وقال أكتبي اجابتك من فضلك.

استوى في جلسته، وقال بلغة موليار : منذ متى وأنت تعانين من هذه الحالة؟

كتبت بلغة الضاد : من سويعات قلائل.

قال : هل صاحبتها أعراض أخرى؟

أومأت بلغتي الجديدة : لا

قال : هل من وجع؟

أومأت : لا،

قال : ماذا تعملين سيدتي؟

كتبت : أستاذة أدب.

وأردت أن أقول له ولي محاولات في النقد والقصة ولكنني لم أفعل، ثم أضفت هل من أمل في الشفاء؟

قال وهو يبتسم نصف ابتسامة :أنت أم الأدب؟

ثم أضاف : أشخّص الحالة أولا.

أدخلني غرفة بها آلات كثيرة، فتحت فمي وأخرجت لساني حتى تدلّى كمن اشتدّ به العطش. أخذه بين فكّي آلة وأضاء مجمل فمي وكشف عني بآلة أخرى مجهريّة. غاصت في أعماق حنجرتي، فأصبت بحالة غثيان، ورغبة في التقيؤ.

وقال وهو يطفئ الأضواء والآلات ويعيد كلّ شيء الى نصابه : ليس لديك عطب عضويّ. سيدتي اللهاة سليمة والحنجرة على أحسن ما يرام. نظرت له وأنا في حالة ضعف واحباط لا توصف.

فأضاف : لا أستطيع أن أقول لك شيئا آخر.. أنا أتكلّم من موقع اختصاصي

قالها : وكأنه يتملّص من مسؤوليّة

أشرت عليه وأنا أعني : ما الحل؟

قال : ابدئي بحصص في تقويم النّطق أولا . وسلّمني عنوان مركز مختصّ.

قال : يلزمك كثير من الصبر والشجاعة

ثم وقف مصافحا معلنا عن انتهاء الزيارة.

وما أن أطبقت الباب حتى رأيت سيّدا متسلّلا الى غرفة الكشف يشقّ المعترضين والممتعضين غير مبال!

غادرت العيادة أمشي على وجع زجاج حروفي المهشمة وقد تأبّطت أوراقي التي ناصبتها هي أيضا العداء منذ شهدت عجزي.

من أين لي بالشجاعة وأين هي ؟

لو كنت أملك مقدار ذرّة واحدة من الشجاعة لما وجدتني هنا أجرجر أذيال بؤسي وألملم شتات أوجاعي وأخرز كلمات لم أعنها في خيط المجد الزائف.

في وسط الطّريق وقفت ماذا أفعل؟ أأذهب أم أعتذر للقائمين على المحاضرة؟ كيف سأذهب بلسان معطب وأعرج؟

وما الفائدة من الاعتذار؟ وماذا سيتغيّر لو أنني تخلفت/ ثم أنني لم أتخلّف بل لساني هوالذي تخلّف .. فاته الركب .. تعثّر..

قرّرت أن أذهب إلى هناك فهذا أسلم عمل ثم أعتذر فربما يجدون من يتولى عرضه بدلا منّي، لا شكّ أن القاعة تغصّ بالحاضرين وأنّ جماهير غفيرة أتت من كلّ حدب وصوب وأنّ المنصّة قد أعدّت اعدادا كلّه حفاوة. الكراسي والورود والأضواء ومضخّمات الصوت والصحافة والتلفزيون.

وما أن اقتربت من مبنى دار الثقافة حتى رأيت المشرف على المحاضرة يهرول بخطى مضطربة، أسرعت نحوه لأقدّم اعتذاري استوقفته وأنا في غاية من الاحراج والخجل والاضطراب وما أن رآني حتى أشار لي بلسانه المعطوب هو أيضا وبأوراقه التي تنام تحت ابطه ذليلة ومهانة نظر كل منا الى الآخر في ذهول وصمت مميت. لقد وقعنا في شرك الخرس وانتهى الأمر وقبل أن أتركه لأعود الى محطة القطار سلّمته العنوان عنوان مركز تقويم النّطق.



الجبـل

بسمة البوعبيدي

الشمس حين تأتي تحط على رأسه أولا فتقبلّه ثم تنهمر على صدره وتستمر في انحدار حتى تستقر بأسفله مستكينة تقبلّ رجليه حتى أوان أوبتها.

وكأنها تأتي فقط لتقبل رأسه وصدره ورجليه ... الطير ... تريح أجنحتها عليه... تنقر حصاه... تشبع بعد جوع... ثم تعود فتفرد ما أراحت وتطير ...

الماعز والأيائل تفلي كساءه الأخضر وتقضم ...ما وشاه من زهر وتمضي...

أنت ... تأوهت ... أطلقت صرخة شقت الأفق وصدر الأم قالت وهي تشد شعرها : أماه ما كل هذا الألم؟

قالت الأم: اصبري سنصل الجبل ...

الناس كانوا يطوفون به حين يصبحون وحين يمسون ...قبل الابتداء وبعد الانتهاء... يهمسون إليه ... يوشوشونه... يودعونه أمانيهم... يخطون له أشكالا تقربا وتقديسا... أنت ...تأوهت... أطلقت صرخة شقت الأفق وصدر الأم...

قالت وهي تعض يدها فتدميها "يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا"...

قالت الأم : الحياة تحتاج منا الصبر ... سيكون خلاصك متى وصلنا الجبل...

كانوا يحملون إليه مريضهم ليشفى ووليدهم ليكبر والأعمى ليبصر والعاقر لتلد..

يسقون أديمه بدموعهم ..."يبسطون له جناح الذل من الرجاء"...

ينـثرون لـه أحـلامـهم لـتـزهـر ببركتـه وقداسته ...أنت...تأوهت... صرخت صرخة شقت الأفق وصدر الأم...

نشبت أظافرها في لحمها...سال دم من بين فخذيها...قالت : أماه نار تتقد بداخلي ... قالت الأم: نارك تكويني ...ولكن سنصل الجبل ...

كانوا يحجون إليه بأفكارهم إذا نأت عنه أجسادهم ... كانوا يباهون به القادم إليهم وفي نظراتهم تقديس وفي كلماتهم تهليل وفي نبراتهم رجاء...

قيل...وما أكثر ما قيل...قيل أن قوما ضربوا في الأرض فضاقت بهم ولم يجدوا لهم عليها مقرا وحين بلغوه أظلهم بظله وبسط عليهم حمايته ففتح صدره لسلاح أعدائهم يرده عليهم وما نفع لهم معه كيد حتى ولّوا عنهم مدبرين... وعاش القوم في حماه آمنين إلى...

قيل ... وما أكثر ما قيل ...قيل أن زرقاء اليمامة كانت تتكحل من ترابه...

وقيل إن الطبيعة التي أرضعت حي بن يقظان تربت على سفحه ورعت عشبه قبل أن تنتقل إلى تلك الجزيرة...

وقيل أن "بروميثيوس" رفع الصخرة إلى هذا الجبل...

وقيل أن شعرة معاوية مدفونة به ... قيل وما أكثر ماقيل...

أنت... تأوهت... صرخت صرخة شقت الأفق وصدر الأم...

حركت رأسها بعنف ... ضربت بطنها المنتفخ بكلتا يديها في عصبية... صرخت أماه لم أعد أحتمل...

قالت الأم وهي تمسك يديها : ها قد وصلنا ... مزيدا من الصبر ... الحياة التي ستنبثق منك غالية تستحق المعاناة...

كنا أطفالا نهرب إليه من عيون الأهل فنعبث في حماه ونلهو كما شئنا...

وكنا كبارا نتعلم منه الشموخ والصمود والجلد...

كانت الرياح تتكسر على صدره ... كانت السيول تتوقف عنده وناب الدهر تفل حين تعضه.

صرخت... وصرخت... شق صراخها كل الدنيا وكل الصدور التي سمعت الصرخة... ولم تقل شيئا...

لا نعرف للجبل تاريخا ولا نعرف له مبتدأ ويقول كبارنا إن كل من حاول معرفة كنهه وبدئه وسره أصيب بالجنون وأباده الجبل قبل الابتداء.

وصلوا الجبل ... أنّت بصوت مبحوح ثم صمتت ... كفت عن الصراخ وحتى عن الأنين ... جاءتها الأم بنساء حملنها وطفن بها الجبل... دخلن بها بطن الجبل...

أنمنها على أرض الجبل ودعون لها سيدي الجبل كي يخلصها...

أطلقت الأم حولها بخورا ودعت لها... شرعت إحداهن في اعتصار بطنها...كانت صامتة... ساكنة...مستسلمة لهن وللجبل... صفرة غريبة على وجهها وحبات العرق تبلله... تبلل شعرها المنفوش... كانت صامتة ... ساكنة... غائمة النظرات وزرقة تحيط بعينيها وتحيط بشفتيها الجافتين...

مازالت أمها تطلق البخور وتدعو لها ومازالت إحداهن تعتصر بطنها المنتفخ ...

مازال ا لدم يتدفق من بين فخذيها حين شهقت وارتخت أطرافها وغطت صفرة الموت جسدها... صرخت الأم صرخة شقت الجبل والأفق وصدور النساء المحيطات بها...

خرج الجبل يوما عن هدوئه فشخر ونفث دخانا أسود...عم...

ارتج فارتجت له الدنيا وانفلق صدره فقذف حمما ونارا وسيلا من جحيم امتد فلم يوقفه شيء أخذ في طريقه كل شيء.

ظننته عرينا

حفيظة القاسمي

وأخيرا وجدت من دلّني على مكان إقامته.

حططت رحالي، وتأملت المنزل:

حائط متآكل كأسنان نخرة

باب مهترئ الخشب والذكريات

والسقف أعمدة وبعض قش

أيّ سكنى هي سكناه!!

طرقت الباب، وانتظرت

لا أحد...

أعدت الطّرقَ مرارا...

لا صوتَ...

نظرت إلى الشمس، فات وقت الضحى.

قد يكون خرج فلأنتظره إذن.

طرقتُ بابه ظهرا، عصرا، مغربا، وعشاءً. وسهرتُ لقيام اللّيل، ومع السّحر، أعدت الطّرق دون فائدة. هو إذن غير موجود، كما في كلّ مكان.

لمْ أفكّر في المغادرة وراودتني فكرة تسلّق الحائط. قد أعثر على ما أستهدي به الطّريق إليه.

تلفتّ هنا وهناك الحيّ ساكن لا حركة بالشارع، لا أحد يتهيأ للصّلاة.

وبإصرار المتشوقة، وجدت نفسي داخل السّور بقفزة واحدة.

خيوط الفجر ترهّب المكان. أخيلة تتراقص أمام عينيّ، ثمّ تثبت فإذا هي برميل، كومة قشّ، أو كدس ثياب.

تقدّمت. باب المنزل مشرّع، بل هو باب دون باب.

الداخل مظلم ومخيف ارتجفت وأنا أتوجّه نحوه بتردد.

فجأة انتصبت أماميَ هامةٌ. صرختُ:

- بسم الله الرحمان الرحيم. من أنت؟!!

لم تجبني الهامة، تكوّمت أسفل، وكأنها تهدّمت فجأة.

انصرَ جسمي، وفقدت صوتي حشرجتُ.

- من أنت...؟!!

لا أحد أجاب.

تلفتّ حولي برعب، وهممت بالفرار.

الفجر بدأ يتغلّب على الظلمة، والمكان بدأ يظهر تفاصيله.

جمدت

أجسام منثورة هنا وهناك. أعجاز هاوية، عارية، متّسخة، شاخرة، مسكونة بالفراغ.

- مقبرة!!!

عدت القهقرى. أيّ رعب تملكني .. أيّة رهبة!!!

أطلقت ساقي للفرار، فتعثرت بجسم صرخت ثمّ عضضت أصابعي في محاولة يائسة لكبح جماحي.

استفاق الجسم رفع رأسه بعينين نصف مغمضتين وقال:

- أو جئت تبحثين عنه أنت أيضا؟

بدا صوته خارجا من قبر متعفّن.

- هــــهْ...

لم أستطع الكلام. ابتلعني الخوف، وتسمّرت أنظر إليه مبهوتة واجفة. شيء فيه بدا مألوفا.

ابتسم الرجل، وكأنه يشجعني على الكلام. قلت له :

- وهل بحثت عنه أنت أيضا؟!

- أجل كما بحث عنه كل هؤلاء (ثمّ أشار إلى تلك الأجساد المنثورة)

- عمّن تتحدّث أخبرني، فلعلّ مقصدنا مختلف؟!

اتكأ على أحد مرفقيه، وابتسم مرّة أخرى. قال.

- أتبحثين عن ...ضمير؟!

- أجل قيل لي هذا منزله

- كما قالوا لنا ذلك أيضا

- من أنت؟! بل من أنتم؟ ولماذا تبحثون عن صاحب المنزل مثلي؟!!

قال محدّثي :

- أترين ذلك الجسد العاري؟

- رأيته. وهو لإمرأة، فما اسمها؟! ولماذا هي على تلك الحالة!!

- إنّها الكرامة أيتها المجهولة، وذاك المتّسخ الممزّق هو عرضها، أمّا أولئك الذين يعلو شخيرهم : فالقانون، والسيف والأخلاق.

شعرت بجسمي يتهدّم كحفر فأس، فجلست عاجزة.

- من أنت أيها المسكين؟ ما قصدك؟! ولماذا يكسوك الضوء والاخضرار رغم ما أنت فيه!!

ضحك ساخرا ثمّ ردّ:

- لقد فررت من سجن الأعداء قيل لي لن يرد إليك الحريّة إلاّ الضمير العربي. فهو محارب أصيل بحثت عنه حتّى هدّني الجوع والتعب، وفرغ صحوي ، وأصابت عزيمتي الفلول، فلمّا أرشدوني إلى مسكنه، طرقت بابه طويلا، ولمّا لم يفتح لي، دخلت إلى ما ظننته عرينا، وأنا راهب متوجّس فإذا بأولئك قد سبقوني، فمكثت بينهم في انتظار عودته ليفتح بابه، ويرمّم مكانه، أو يصيغه من جديد. فهل ستنتظرينه مثلنا؟!

أصابني ما يشبه الخرس والصمم، ثقلت ركبتاي، وغامت عيناي بتخدير خفيّ. شيء فيّ رفض هذا العجز شيء في قلبي لا في عقلي دفعني إلى الزحف بعيدا. لن أبقى سجينة هذا السّور الخرب. سأقاوم عجزي حتّى أخرج من هذه العتمة، وسأظلّ أبحث عن الضمير حتّى أجده، أو أجد بقاياه، فبعضها يمكن أن يفيدني، يفيد الجميع من يدري ؟!!

صورة المرأة في رواية "النعنع البري" لأنيسة عبود

آمال مختار

ما نتظر من امرأة تكتبُ الشعرَ عندما تكتبُ الرواية؟

الأكيد أن النتيجة ستكون روايةً شاعريةً إن لم تكن شعرية.

والأكثر تأكيدا أن الشعرَ سيكون حاضراً في الشكلِ وفي المضمون كما هو الشأن في هذه الرواية : "النعنع البري" للكاتبة الشاعرة الروائيّة السوريّة أنيسة عبود.

ما إن تمسك بهذا العمل بين يديك حتى يضوعَ عطرُ النعنع البريّ من حولك فيجتاحُ أنفكَ ومسامكَ ويتغلغل في رئتيك يمسحُ عنها التلوّثَ. مع رائحة النعنع البريّ الحادّة والواضحة تتسرّب إليك لغة آسرة كالشعر، كالسحر، وتجتاحك أسئلة وأفكار حادّة كرائحة النعنع البري.

النعنع البريّ يشفي الجسد من الزكام فهل تشفي هذه الرواية الذات من حيرتها وتشظيها ؟

ذاكرة تتحدّث ، ذاكرة تأخذ شكل راو وتروي كل ما تراكم فيها من حيرات غير آبهة بالزمن.

وما علاقة الزمن الممتد مع ذاكرة تتراكم فيها الحياة والأحداث وتتكدّس فوق بعضها البعض طبقات كأنّها الطبقات الجيولوجيّة. تتناسل الأرواح والأحداث فتصنع الحياة والتاريخ لترقد في الذاكرة. ذات لحظة تتفجّر هذه الذاكرة فتندلع الاعترافات عبر أصوات عديدة، تبدو مختلفة غير أنّها تنتهي عند ذات واحدة حملت على عاتقها الشقاء الانساني وإن اختلفت الأسماء والأزمنة.

مسلّحة بالوجع والحزن نزلت أنيسة عبود إلى أرض الصفحات البيضاء لتخوض غمار معركة طويلة مع شخصياتها وحكاياتهم، مع الحياة، مع الحبّ، مع الفساد، مع الموت والعبث، واللغة، مع العزلة وهي في شدّة الزحام، مع الغربة وهي بين أهلها وفي بلدها...

وماذا بعد يا علياء يا أنيسة، يا ماري، يا بلقيس يا أنا، يا كلّ النّساء، ماذا بعد كل هذا الوجع وكلّ هذا الحزن وكل هذا الضياع؟ ماذا بعدُ؟ ألا توجد كوّة صغيرة ينبثق منها نور الأمل، نطلّ من خلالها فنرى المشهد مختلفا فنندفع بحريّة لتصويره؟

. صورة المرأة في رواية "النعنع البري" لأنيسة عبود :

الذاكرة أنثى : بكل مواصفات الأنثى : فهي خصبة ولودٌ، وفيّة، خائنة، معطاء، قاسية، حسّاسة، محبّة، قويّة ضعيفة...

الذاكرة هي المرأة البطلة في هذا العمل الروائي، ومن هذه الذاكرة تتوالد الشخصيات بأصواتها: عليا وعليّ والراوي...ثلاثة أصوات تتنافس لتروي، وكلّها تروي ما حدث من خلال رؤيتها ومن حيث مقعدها في الحكاية.

الحكاية هي نفسها كما حدثت وتحدث، هنا أو هناك مع اختلافات بسيطة وغير جذريّة في أصل الحكاية.

عليا، إمرأة تشبه ذاكرتها، ولدت صفحة بيضاء، كأيّ أنثى ولدت وتولد في الوطن العربي، وأول ما خطّ على هذه الصفحة البيضاء كان اختلاجة غائمة بلا اسم، بلا هويّة بعد سنوات طويلة هي عمر بكامله ستعرف عليا أنّ الإسم الوحيد لتلك الاختلاجة النضرة النقيّة هو الحبّ.

كلمة شطبها الأهل والعادات والتقاليد ثم القدر لتقضي عليا بقيّة سنوات العمر وهي تدقق محاولة قراءة اللّفظ الذي نشأ إحساسا غامضا بين جنبات قلب بريء وظلّ كلمة مشطوبة تحاول عليا استقراءها ثم إعادة كتابتها لكن بدون جدوى. عليا أنثى، إمرأة أرادت منذ نعومتها وبلا وعي

منها أن تكون إمرأة خارج السرب أو خارج القطيع. ساعدتها الطبيعة في ذلك، وساعدتها الذاكرة وتناسخ الأرواح التي تظلّ حاملة لتاريخها وتسكن أجسادا أخرى. جاءت روح عليا محمّلة بتاريخ النساء منذ الأساطير وحتى هذه اللحظة التي تعيش فيها عليا أستاذة جامعيّة معطوبة القلب، ويابسة الرأس.

عليا التي انقسم قلبها وهي مراهقة فذهب نصفه مع خالد ليظلّ معها النّصف المذبوح، ذهبت إلى باريس لا للدراسة فحسب، بل لتحقق الحلم المشترك، الحلم الذي نقش على جذع الشجرة.

والحلم كان التوق إلى الحريّة، إلى الانعتاق من براثن مجتمع يرزح تحت أثقال تقاليد غير آبه بالرّوح الشفافة في أعماق الأجساد، الروح التواّقة للحبّ والحريّة.

واصلت عليا الحياة بعد استشهاد خالد بنصف قلب ونصف حلم، لكنّها حاولت أن تخوض حرب الدفاع عن القلب والحلم، عن الكرامة والصدق، عن النقاء والمبادئ. فهل كسبت الحرب أم سقطت ضحية مثل كلّ الضّحايا مثقلة بتاريخ ذاكرتها، بتاريخ كلّ النساء؟

عليا العائدة من باريس وعلى كتفها نيشان شهادتها: دكتورة، أستاذة جامعيّة ستشحن أفكارها النيّرة عبر حقن عرقيّة في أجساد وعقول جيل جديد، عليا التي عادت تمشي برأس مرفوعة مسنودة بأفكارها، بوفائها الطبيعيّ لنصف قلبها المخلوع، حاولت أن تمسح التاريخ من الذاكرة، حاولت أن تنظّف الروح من أثقالها حتى تسكن جسدا جديدا وهي صافية، بيضاء، نقيّة، غير أنّها اكتشفت أنّ البياض ماهو إلا وهم، كما حدث معها تماما. كما توهمت هي بياضها، وإذا بها تكشف بعد ذلك أنّ الأرواح لا تمسح ذاكرتها قبل أن تسكن الأجساد الجديدة النضرة. وهاهي تحمل الإرث، إرث ماري، وإرث عشتار وبلقيس... هاهي تحمل على عاتقها كلّ التاريخ فماذا تفعل وهي التي جاءت بحماسة واندفاعة لتناضل من أجل حريّة الآخرين قبل حريّتها؟ ماذا تفعل وكل الأبواب موصدة في وجهها والضربات تتالى عليها الواحدة تلو الأخرى. والواحدة أقوى من التي تليها؟ وهذا عليّ الشاعر والروح التي عثرت عليها لتكملها، فهل يقدر عليّ أن يكمل القلب المشطور؟ هل يقدر علي بشعره، بحساسيته العالية، بنزاهته النادرة في مجتمع شبيه بالغابة، بكرامته الأقوى من الحاجة، بحريّته الصامدة أمام كلّ السجون والمعتقلات الفكريّة، هل يقدر عليّ أن يستقبل المرأة القادمة من البحر ذات فجر، المرأة التي طلعت من الملح لترشّ المدينة بعطر النعنع البريّ، هل يقدر عليّ؟

تبخّ عليا عطرا حول عنقها وتنطلق في مساء ماطر، إلى علي، إلى حيث يسكن في قرية هي قريتها، هي قرية طفولتها وذاكرتها، في أزقة القرية الضيقة ينقر كعب عليا البلاط والذاكرة فتندلق الذاكرة شلالا ...وتتوه عليا في شوارع الذّاكرة المتشابكة، تتوه عليا بين تاريخها وبين تواريخ النساء اللاتي يسكنّها عبر روحها التي جاءت محمّلة بحكايا الأمّ والجدّة ومن سبقن.

عليا لا تقدر على ملاقاة علي لتشاركه الاحتفال بليلة رأس السنة. سنه تمضي وسنة تجيئ وماذا تغيّر؟ لا شيء تغيّر سوى أنّ الصورة أصبحت غير واضحة.

تحمل عليا في ذاكرتها صورة أمّها وجدّتها: إنها صورة واضحة، صورة إمرأة مستلبة، إمرأة مستسلمة برضاها لما يريده ويقرره المجتمع من خلال الرجل ومن خلال المرأة في وجهها الآخر، المرأة في دور زوجة الأخ، أو في دور الصديقة الفاسقة أو زوجة المسؤول (رندة) أو التلميذة الغشاشة (سوزان).

صورة الجدّة واضحة فهي تقول لعليا: "... العشق مخالفة سير. إمرأة مع رجل مخالفة. المرأة لعنة، جسدها لعنة يا بنتي"

تردّ عليا: "أعرف ذلك يا جدّتي... ولكن كيف لي أن أحتمل هذه اللعنة الأبديّة"

تجيب الجدّة بوضوح: " المرأة ابنة الحيلة" ص 354.

غير أنّ عليا التي تعلّمت أن تكون حرّة وجريئة ومواجهة لاتقدر على الحيلة، وحتى، إن كانت بذكائها (أي خبثها) تقدر فهي ترفض ذلك وبشدّة، إنها تكره أن تكون كاذبة ومدّعية منافقة. فهذه الصفات لا تتّفق مع مبادئها التي سكنتها منذ أن خفق قلبها وهي مراهقة ومنذ حوصر هذا القلب حتى شطر.

كيف العمل يا سعاد، يا صديقتي وشبيهتي؟ فهل تعتقدين أنّ الحلّ يكمن في التهرّب والعودة إلى بلاد الغربة؟

سعاد المرأة المثقفة والمطلّقة رفضها المجتمع. غضّ

النّظر عن شهائدها وثقافتها وركّز الاهتمام على طلاقها. المرأة المطلقة ملعونة في المجتمع. تنازلت سعاد من أجل أن ترتاح من عذاب الإشارة إليها بإصبع الاتهام. رضيت بالزواج من رجل متزوّج وله أطفال. لكن الرجل يرفض الزواج العلنيّ ويقترح الزواج السريّ أو الصداقة مقابل منزل وسيّارة ومكانة اجتماعيّة بعيدة عن الشبهات. ترد سعاد:" ...أردت أن أصفعه، يظنّ أنّه يقدر أن يشتري نساء المدينة. نظر إليّ بعد أن رفضته ثم هزّ رجله وقال: أنا لم ترفضني إمرأة أبدا. قلت له أنا أرفضك. إنه جاهل. أحدهم قال لي:" تزوجيه وانجبي طفلا لهذه الحياة... هكذا المرأة رحم مجرد رحم، يحضن بذرة الخلود لتغنى هي ..." ص 314 تعلق عليا على وضعيّة صديقتها التي قرّرت العودة إلى باريس: "لماذا؟ ... لأن مجتمعنا، مجتمع ذكوري، لا يقبل المرأة كفرد. إنها لا تشغل نصف المجتمع إلا عندما ترتبط برجل. المرأة الجاهلة لا تشعر بهذه المعاناة، ولكن الفصام والتشيؤ، والانكسار يصيب المرأة المثقفة فقط، أي المرأة الواعية لما يدور حولها. هذا الوعي يجبرها أن ترفض الواقع"، ص 314.

هل رفضت عليا الواقع؟

عليا ظلّت مترددة في مواقفها، وبرغم ميلها إلى التمسك بمبادئها ومواقفها التي جعلت منها إمرأة مختلفة وجديرة بإسمها وعلوها وجديرة بأن تكون نموذجا للمرأة المتعلمة المثقفة الواعية بوضعها وبضرورة النضال من أجل تغيير هذا الوضع. رغم هذه القناعة الواضحة في وعيها ظلت عليا مترددة تعيش حالة من الفصام، تتجاذبها ضغوطات العائلة والمجتمع وعلاقتها التي تنتهي دائما بالانكسار فتنكسر هي أيضا.

تشبثت عليا بمبادئها فخسرت عملها في الجامعة كأستاذة جامعيّة مقابل إصرارها على عدم التنازل أمام الفساد الذي طال الجامعة هذا الحرم العلمي الذي كان من المفروض أن يصان من كل عبث، فالمستقبل ينشأ هناك. لكن يبدو أن المستقبل لا يعد بالخير، فهذا الغش والفساد يدخلان الجامعة بمباركة رؤسائها. لا مكان لها هناك، إنها غريبة، إنها عدوّة، لذلك عليها الرحيل.

غادرت عليا الجامعة، ربحت نفسها - ربما لحين - لكن هل غيّرت في المجتمع شيئا؟ لا التغيير حدث عند القارئ.

قارئ هذا العمل الذي ستشدّ عليا من أزره بموقفها هذا فلا يستسلم.

يظل الأمل متمثلا في عليّ: الرجل الذي أحبّها، الشاعر الذي عشقها حتى الجنون، أحبته هي ربما لكنها متأكدة من أنه سيسندها في عزلتها بعد رحيل سعاد وزواج سامح الدكتور صديق الجماعة المثقف، يتزوج من فتاة في عمر ابنته: لا تربطه بها أية رابطة، تضيق الدائرة حول عليا، الجميع يتراجع وهي وحيدة عزلاء إلا من مبادئها ماذا في مقدورها أن تفعل؟ تبحث عن عليّ المختفي في القرية. لا تعثر على علي: لكن سامح يأتيها بأخباره.

لا تصدّق عليا ما تسمع بل كيف تصدّق أن عليّا سقط، أن عليا الحصن الذي كانت تبحث عنه لتحتمي به انهار، سقط في براثن حسن الذي سقط قبله. وها هو ديوانه دليل سقوطه. هل تصدق عليا رواية سامح، أم تصدّق أن هذا الأخير جاء يعلن عشقه متأخرا، بل متأخرّا جداً.

وتسقط عليا في الضياع والتيه وهذا نوع آخر من العجز، تقول عليا في ص 355 :" أشعر أني أسير خاوية إلى اللاهدف إلى اللانقطة. فقدت أطيافي وقرائني كلها التي تسميني الصوت يأتي خافتا... لا أريد رؤية أحد - لا أريد. لا أريد . حتى سامح أعزّ صديق.. فقدته هو الآخر. يبدو أنّ العمر مجموعة من الخسارات!

هل أسافر يا سعاد؟! أترك كل شيء وأسافر؟!

لكن أنسافر كلنا. لمن نترك شجرة الدلب. ورد الأحبة...

كيف حالك في بلاد الغربة؟

أنا أيضا في بلاد الغربة، البلد التي لا أحبة فيها، لا أهل ولا مكان لقبرك، هي بلاد غربة". غابت عليا، تبخرت ولا أحد يدري أين هي.

ربما عادت إلى البحر الذي جاءت منه، وربما سكنت جسدا سيكبر ويظهر بعد حين، وربما شاخت وهرمت فأصبحت هي الجدّة، هي أم علي، هي أم الجميع.

هكذا هي إذن صورة المرأة في هذه الرواية إمرأة مستلبة، مستسلمة راضية بواقعها تجسدهامجموعة النساء على اختلاف الأدوار بينما شكّلت عليا وسعاد نموذجا للإختلاف. فهما تجسدان المرأة المثقفة الواعية والمطالبة بدور المناضلة لتغيير واقع المرأة الذي لم يتغيّر

رغم تطور المظاهر الحياتية.

عبر رحلة الذاكرة التي اخترقت الأزمنة والأمكنة قدمت الكاتبة وبلغة شاعرية جميلة مأساة المرأة المثقفة التي تحمل الوزر وحدها كما تحمل الإرث وحدها.

شكلت سعاد نموذج المرأة الواعية التي انتهت من حربها بالهرب من المواجهة بينما انتهت عليا التي كانت تشكل الأمل الحقيقي بالاختفاء. أليس هذا الاختفاء شكلا من أشكال الهرب؟.

. صورة الرجل في رواية "النعنع البري لأنيسة عبود":

لا يمكن الحديث عن صورة للمرأة إلا في مقابل صورة للرجل. فهذه المرأة لا يمكن لها أن تشكل صورتها إلا من خلال الجزء الذي يكملها وهو الرجل.

وبالرغم من أن صوت عليّ في هذه الرواية جاء خافتا مقارنة مع صوت عليا إلا أنه كان صوتا مختلفا مقارنة مع بقيّة الأصوات الرجاليّة في الرواية سواء منها التي تكلمت أو التي تحدثوا عنها.

جاء اختلاف عليّ في البداية مبشرا بصوت الرجل المثقف الشاعرالذي رفض الانحناء أمام أعتى العواصف، فقبل بالفقر والخاصاصة، وقبل الصفوف المتأخرة مقابل الكرامة والمبادئ مقابل الحق لكن ما الذي جعل عليّا يسقط هكذا فجأة ودون سابق انذار في آخر الرواية فيتبخّر الأمل كما تبخرت عليّا؟

لماذا كل تلك الانكسارات، وكل تلك السقطات. فهذا حسن يتحول من وراء مترسه المتمثل في العم صالح ليشارك الجميع بهجة وهمهم. وهذا خالد يقطف وهو ما يزال نبتة يانعة، وهذا الطالب المصري يقتل عند عودته إلى القاهرة على أيدي دعاة الظلام. وهذا سامي سلبي يتفرّج وهو عاجز عن مدّيده لأخذ ما يريد.

عليّ آخر مترسة ينهار؟ هل لأنه مضروب هو الآخر في أعماقه؟ هل أن غياب ليلى التي أخذها البحر هو سبب شقائه؟ كان يعتقد أنّ عليا هي حقا النصف الذي سيرمم قلبه المشطور..؟ لكن الذي حدث أن لا أحد يعوّض الآخر... وكل قلب لا يكمله إلا نصفه الحقيقي... وإذا الجميع مسلوب الإرادة، وربما آمن بعضهم بما يجب أن يكون لكن عند أول عقبة ينهار.

صورة سلبيّة لرجل يدّعي الذكورة ويدّعي الهيمنة ويدعي بينما هو آخر من يتكلم في عصر لم تعد تحكمه لا الذكورة ولا الرجولة ولا شيء سوى المال والمصلحة وما أنتجاه من مبادئ جديدة مناسبة لهذا الزمن الذي بات الإنسان فيه غريبا وهو في بيته وبين أهله.

. إعادة إنتاج لصورة المرأة المستلبة:

رغم كل ما توحي به هذه الرواية من ثورة على المجتمع العربي وعلى تقاليده وأعرافه التي تحكم المرأة والرجل على السواء، وذلك من خلال الشخصية الرئيسيّة عليا، فإنها في حقيقة الأمر تعيد انتاج صورة المرأة المستلبة، إنها رواية واقعيّة، تصوّر ما يحدث في المجتمع العربي، في علاقة المرأة بالرجل وفي علاقة المرأة بالمرأة.

إن الكتابة ومن حيث اعتقدت أنها تقدم نموذجا للمرأة "الثائرة" على المجتمع بنظرتها الجديدة للحياة وللعلاقة بين المرأة والرجل قدمت لنا صورة ضبابيّة لشخصيّة مترددة في أفعالها برغم وعيها وقناعاتها.

إنها شخصيّة تعاني من الخصاء النفسي. وبقدر توغلها في التشريح الدقيق والجميل لكل المعوقات النفسيّة لشخصياتها وللمجتمع الذي يعيشون فيه فإنها أنهت ثورتهم في فنجان.

فهذه سعاد تهرب إلى الخارج، إلى الغرب وبعد أن عجزت على المواجهة، وهذه عليا تتبخّر بعدما كانت هي الأمل الكبير والشخصيّة الوحيدة القادرة على إحداث الثورة بحق.

وهذا عليّ يسقط وينهار وهذا حسن قبله يسقط ويذوب في النظام العالمي الجديد، وهذا سامي صامت وهذا سامح متكتم، متردد بحكم التقاليد الشرقيّة. فيحطم نفسه ويطعن عليا آخر طعنة.

لماذا كل هذه السلبيّة؟ لماذا هذا النقل المباشر للمأساة الاجتماعيّة كما تحدث في الواقع حقا؟

لماذا لم تنجح عليا في الافلات من براثن الكاتبة لتحقيق ثورتها في الرواية على الأقل إن كانت عجزت عن تحقيقها في الحياة؟

. دور الرواية الخطير في تقديم صورة جديدة للمرأة :

ولأن الرواية تساهم من موقعها كفنّ وكسحر في التأثير على العقليّة والوجدان البشريين فإن ذلك يمنحها خطورة كبيرة في دورها نحو المجتمعات الانسانيّة خاصة وان الرواية الآن هي الفضاء الأرحب القادر على احتواء الحياة بكل متناقضات. وتكمن خطورة الرواية في أنها تتسلل بأفكارها ورؤاها إلى الذات الانسانيّة فتثير السؤال وربّما تغير خاصّة إذا ما كانت شخصيات الرواية تشبهنا وفي نفس الوقت تتجاوزنا ، تتجاوز عجزنا، وعقدنا، وتصنع على الصفحات ما نفكر فيه، ولكننا لا نجرؤ على انجازه.

وعندما تنجز شخصيات الرواية ما نطمح إليه نحن فإن الجيل القادم سيشبه هذه الشخصيات التي شحنها الكاتب الروائي بكل ما نطمع إليه. إنها دائرة مغلقة كما أكدت عليا في "رواية النعنع البري" تتناسخ فيها الأرواح والحكايات.

لكن الذي لم تفعله عليا، أن كانت تشبهنا ورفضت أن تشبه وعيها وقناعتها وثورتها التي انطلقت جريئة وانتهت فقاقيع على الشاطئ فخلّفت صورة مشوّهة لإمرأة تعيش الفصام، تؤمن بالثورة بينما يرقد في أعماقها تردّد الأم واستسلام الجدة. في حين كنا نأمل أن تكون عليا - على الورق على الأقل - تلك المرأة الخارقة فعلا المختلفة حقا، التي تعرف كيف تشيّد فوق خساراتها صورا من الأمل والحياة.

قصائد محمد الهادي بوقرة
شجن الكتابة توهج الشاعر

عبد الوهاب الملوح

مجروح الكبد والرّوح؛ مهموم بما يحدث وما لا يحدث؛ مشغول بأكثر من حزن واحد يعبر محمّد الهادي بوقرة مفازات الوقت ذات التضاريس الوعرة؛ تشتعل في داخله آهاته الحارقة، يحملها فانوسا في عتمة الضوضاء ومتاهة النهار ابتغاء السبيل يتقدّم يتعثّر ويهوي ثمّ يتقدّم وشعره جياد جامحة، ثائرة تحفر له مسلكا؛ تضرب الأرض الصلدة وتغوص في الوحل بحوافرها وحوافرها الأسئلة.

في البدء كان السؤال. كان سؤالا كبيرا، بحجم الوجود. سؤال يرث سؤالا. وتتوالد الأسئلة تحاصر الشاعر وحده، ووحده فقط يلوب في دوّامة السؤال:

"وظللت تحاصرني الأسئلة،
ويحاصرني في العبادة ثأري،
..ليس في الوقت أو في العباءة غيري.."

وأضحى السؤال صديق الشاعر ورفيق دربه وخدين عزلته؛ وهو في الوقت نفسه جرحه الذي يوجعه ويحاصره بالألم:

"من غير جرحي متى أنهار بيكيني؟"

يا للمفارقة! في الدّاء الدّواء وفي الجرح الشفاء، ولا عزاء لهذا العاشق المجروح غير الشعر:

"وما أوسع الشعر!"

ما أوسع الشعر! يفخّخه الشاعر بالسؤال وينصب فيه شراكه للسؤال ليدخل محرقة الواقع الخائب ويؤسس أوتاد القول عنده بالسّؤال؛ هذا السؤال الذي ما فتئ يكبر لا يشفيه أيّ جواب. وكذا شأن الشاعر دائما مع الوجود فهو لا يهدأ ولا يستريح ولا تكاد قصيدة من قصائد هذه المجموعة الشعريّة تخلو من سؤال؛ بل إنّ-ريتم- القصائد تصنعه قوّة السؤال فيها:

"من غير جرحي متى أنهار بيكيني؟"
"هل كانت بيروت إلاّ عنوان ألم؟"
"هل كان شينا مؤسفا
أن كنت تمشي في شوارع الشتاء دنفا
عند السحر؟"
"من قال إنّي انتهيت؟"
"ما الذي جعل القلب غابة من حجر؟"
"أين أهلي؟ أين العشيرة؟"
" ما الذي يستحق البقاء؟؟"
"فكيف انتهينا إلينا إذن،
وأفضت قصيدة هذا الشجن
إلى كلّ هذا الحصار؟"
"ونسأل فيم نموت...؟"

ورغم قوّة هذه الأسئلة وما قد تمارسه من طغيان سيكولوجي من شأنه إنهاك الشاعر وتقليص قدرته على التركيز فها هو في الأثناء؛ يسأل نفسه :

"يسائلني صوتي ، ماذا تفعل؟"

هذه الأسئلة هي الفخاخ التي أحكم الشاعر نصبها في قصائده التي بلغ عددها 33 قصيدة امتدت على مساحة زمنيّة تجاوزت أكثر من ثلاثين سنة. على أنّ القراءة المتأنية لهذه المجموعة الوفيرة من الأشعار قد تنتهي بالتركيز على ثلاثة قصائد هي التي يتشكّل من خلالها، فيما نرى، مدار القول. وهذه القصائد الثلاث قد تفضي بدورها بفعل التبئير إلى قصيدة واحدة هي التي من خلالها تفيض رؤيا الشاعر مشغلا فنيا وسؤالا وجوديا؛ وهذا المنهج في التعامل مع هذه المجموعة الشعريّة المتميّزة لا يعني البتّة انتقاصا أو إلغاء لبقيّة قصائدها ولا

يعني أيضا النيل من المجهود الخلّاق والمعاناة المكابدة اللذين تجشّمهما الشاعر.

(1) مشهد الصلب:

"يحتفي الشعر بالحزن أكثر من الفرح ويحتفل بالغياب والافتقاد أكثر من الحضور ويهيم بالتخيّل أكثر من الواقع؛ لذلك يردم الشاعر هاويات الغياب بحضور آخر للآخر فيه ولذاته؛ حضور محتمل ومتخيّل، يطارده الشاعر بكلّ عنف أشجانه وقساوات شجاه. تطارد الشاعر فكرة تحوله إلى طلل في كلّ لحظة فيعمل على مقاومة اندثاره بشتّى الوسائل وليس يعني هذا أنّه يخاف الموت والفناء والغياب التام ولكنه يعمل على ترسيخ هذا الغياب قيمة تتحوّل عنده إلى قوّة دافعة هي "الميكانيزم" الذي يشغّل أغلب النصوص في هذه المجموعة؛ فالشاعر يستدعي الموت كقوّة بإمكانها الكشف عن أعتى المشاعر وأعمق الأحاسيس وأعنف الرغبات تحولّ الشعر بدوره إلى قوّة صادمة؛ رافضة ومحتجّة على ما يحدث ولهذا تبدو المقاطع المشغولة بالموت من أكثر المقاطع عفويّة وذات اندفاع وجداني تلقائي مع الحرص الدائم من الشاعر على عدم تحوّل هذه التلقائيّة غنائيّة بالية أو تقريريّة مباشرة أو رومنطيقية ساذجة يقول في قصيدة "كلمات منقوشة":

"شاهدتي،
أنا حاملها يا موت، على ظهري..
وبقايا تابوتي المكسور على كتفي عمري..
وإذا مت ستخرج شمس النصر،
من قبري.."

صاحب الرؤيا لا يموت؛ مهما كان هذا الموت فهو سيحمل شاهدته/ صليبه ويمضي فيستمرّ وهج رؤاه ويتواصل دفع ريحه رغم عمره المكسور إذ ستشعّ رؤياه من بقاياه ذلك أنّه في الحقيقة لم يمت؛ بما أنّ الموت صديقه؛ يقول في قصيدة "بريد الموت":

"قالت : من أنت؟
قلت : صديق الموت،
نتبادل في الأعياد بطاقات الحبّ
قالت : إنك صاحب بخت

لأنّه صديق الموت فهو صاحب بخت؛ يعرف أنّ الموت لن يخونه ولن يأتيه مجانا؛ لذلك يؤكد هذا الشاعر على أنّ هناك أكثر من طريقة للموت، وله قصيدة بهذا العنوان؛ فهو لا يعتبر الموت نهاية الشيء بل البداية والخروج من طور إلى طور آخر أكثر فاعليّة وأكثر ثراء يقول في قصيدة "للموت والميلاد":

قتيلا أجيء..
وألقاك كرمة حزن تدلّت على الموت منها عناقيد دم..
فأدخل في جثّة لتقاسمني رعشة الفرح المشتهى
ونبيذ الألم
......
وأبدأ من حيث كنت انتهيت."

تصعّد تيمة الموت وتيرة إيقاع القصائد في هذه المجموعة إلى أن تتقاطع بعض النصوص مع أساطير حاكتها فكرة الموت؛ أسطورة أوزيريس الفرعونيّة التي يتحوّل فيها موت أوزيريس إلى موسم خصب وثراء؛ وأسطورة سيبيل الإغريقيّة التي من شدّة تعلّقها بالموت أخذت تتوسّل للآلهة أن تهديها كأس الموت؛ وورد في الأثر الإسلامي .."الناس نيام إذا ماتوا استيقظوا" غير أن الشاعر لا يتوقف عند هذه الحدود في التعامل مع الغياب الذي يمكن أن يحدثه الموت فهو يثريه بصور ملفتة تؤكد شدّة فرحته بهذا الصديق؛ يقول في قصيدة "مرثيّة الحزن القديم":

"وأغنيك أنا المصلوب على الأسوار"

يلاحق الشاعر مشهد الصلب هذا فينوّع عليه في كلّ قصائده لكن ذروة هذا المشهد تتضح بأكثر شعريّة في نصّ "مطالع أخرى للقمر" هذا النصّ من النصوص التي لم يشر إليها الشاعر في آخر الكتاب مثلما أشار إلى بقية النصوص ولا تاريخ لها وهو نصّ بؤرة يمتصّ مجموعة كبيرة من القصائد التي بدت ترديدا له وظلالا لما ورد فيه من أسئلة ورؤى؛ إنّه نصّ شبه السيرة، ولئن بدا جليا أنّ هناك إصرارا واضحا من الشاعر على التعرّي في شبه السيرة هذه وتقشير جسد العمر في أشدّ المواضيع حساسيّة فيه وأكثرها إثارة؛ هذا العمر المحترق في أتون الحزن؛ المشرّد في متاهات السفر، يقول:

" من يوم خرجت صغيرا من بيتي
مازلت وحيدا أذهب كلّ مساء لمواعيد الحب ولا تأتي..
مازلت ومنذ ثلاثين، أقرب ميلادي أو موتي..
وهي تؤجل..

ولئن بدا جليا أيضا أن الشاعر يلج منطقة من أشدّ المناطق تحريما في الأدب العربي ألا وهو أدب الاعتراف

المغيّب؛ فهو في الوقت نفسه عمل على الاحتفاظ بما يجعل من عمليّة التعري هذه مجرّد مراوغة يستدرج بها القارئ إلى مملكته، ويغويه ويفتح شهيته لتذوق ما يرغب فيه؛ غير أنه يصدمه بماهو أشد وما هو أعتى بحيث لا تصير أسرار *السيرة* هي الموضوع ولكن أشياء أخرى يسعى الشاعر إلى توريط القارئ معه فيها؛ أليست سيرته هي نفسها سيرة كلّ عربي يعيش معاناة الأمة بوجدانه؛ فلا فرق في الحقيقة بينه وبين أيّ عربيّ من المحيط إلى الخليج فمسار العمر واضح هنا والمحنة واحدة بما أنّ الهزيمة هي نفسها وقد كان الحلم هو نفسه، يجرّ الشاعر القارئ إلى مملكته لأنها مملكة كل إنسان نبيل وحرّ يكابد الألم الجمعي ولا تكتمل دورته الدمويّة داخله إلاّ باكتمالها في جسد الأمّة؛ ليست هذه السيرة أو ما شابهها استعادة لتفاصيل من حياة محمد الهادي بوقرّة فقط ولكنها سيرة جمعيّة لأمّة خانها حلمها وانكسرت بتتالي الخيبات.

لكنّ أيّة حماقة يرتكبها الشاعر؟ وإذا هو يعرّي أحاسيسه كلها لتندلق في تدفق انفعالي متوهّج فيصوغ ملحمته الخاصّة بحيث يمتزج النفسي بالانفعالي والمادي بالروحي والأسطوري بالواقعي والحياتي بالشعري ليكتمل مشهد الصلب من خلال هذه القصيدة وما أشارت إليه القاصائد الأخرى من تلميحات تتشكّل سمفونيّة الألم التي يعزفها هذا الكتاب، يقول :

"أتأمّل كفي مهموما .. أتأمل
وأدين أظافري العشرة
أنهار، أشرب وحدي كأسي المرّة
أنهار على جذع امرأة في ركن مهمل ..
ويشق سكون الليل قطار يجري
أجري
وأرى طفلا في نافذة، يبكي ويلوح،
عد يا أبت.. عد يا أبت..

الإحساس الطاغي بعدم الأمان وغصّة الحسرة؛ هذه هي الضريبة التي على الشاعر أن يدفعها؛ وهو بصدد فكّ شفرات عقدة هذا الذي يحدث وإعادة ترتيب صور الواقع في وضعها الحقيقي وهذه الضريبة ليست إلا القدرة على تحمل هذا الصلب ومواجهة الواقع المزيّف والمرعب وتحويله إلى واقع حقيقي يستحقّ العيش؛ يبحث الشاعر عن خلاص ما من هذا المأزق؛ مأزق الازدواجيّة: الحضور والغياب المزيّف والحقيقي ولن يعثر على هذا الخلاص إلا بتمثّل ذاته وهي تتمثّل الآخر؛ تمثّل ازدواجي أيضا يتطلّب أكثر من جهد ومعاناة وصدق لذلك تمتلئ روحه بالحبيبة ويدمن عليها إلى درجة الثمالة فلا يرى غيرها وهي التي بها يكتمل كلّ شيء ويحتفل الشاعر بهذه الحبيبة لكنه احتفال المصلوب؛ يغني مثل أورفيوس عازفا على ضلع واحدة.

غير أن هذه الحبيبة لا تبدو مجرّد امرأة؛ عشيقة أو أمّ أو بنت؛ فلا تحفل القصائد بأيّة أوصاف ظاهرية حسيّة لهذه الذّات في صيغة الغائب المؤنّث وفي إهمال لملامحها: العين، الشعر، الشفتين، القدّ الخ... مما تعوّد الشعراء التركيز عليه في هذا الشأن مما يخصّ جسد الحبيبة. كلّ هذا لا يبدو الشاعر هنا منشغلا به فصورة الحبيبة تتحوّل إلى حلم؛ تتحوّل إلى مثال؛ وتتحوّل إلى رؤيا يقول :

"كانت لا أحلى منها!.. ولا أجمل !..
كانت كالحزن يجيء عنيفا..

كانت كالفرح الكذاب ..
كالحب الأول

...
مازالت ترسل لي وطنا ...مدنا...
غابات من شجر الزيتون وجدول "

والشاعر في تعمّده هذا التغييب إنما يكسب الحبيبة أسرار الحقيقة لذلك تبقى الحبيبة سرّا وهي ورقة من أوراق الشاعر التي يخصّ بها نفسه لينغلق ظاهر النصّ وتنفتح دواخله فلا يسقط في السطحيّة الركيكة ولكن لينفتح أيضا كي لا يبقى مبهما صعب التواصل معه. وإذا كان الشاعر يلحّ على المواراة ولعب المجاز فإنه في الوقت نفسه يتعمّد الإشارة والتلميح ولن يخفي الحضور القوي للوطن والحرية والحقيقة في هذه النصوص. إن المرارة التي يخلفها هذا النص ليست مرّة ولكنها لذيذة؛ توقظ الحواس على ما تفتقده أو ما تتعمد فقدانه. فليست الخسارة بالنسبة للمرء هي التي تثير المرارة ولكن الشعور بها وهذا الشعور ما فتئ الفرد يعمل على إقصائه لكن لحظة الوعي به تتحول الخسارة إلى شحنة مقوية تحرّض على إعادة الكرّة والبدء من جديد.

(2) وحدهم الأطفال يبدعون بهجة العالم :

ليس من قبيل المبالغة إذا القول إنّ هذه المجموعة من الأشعار تعتصرها حالات من الخيبة والمرارة ويستبدّ بها اليأس المتولّد عن مشاعر الندم التي ترهص الشاعر

وأحاسيس الفقد واليتم والشعور بالقهر والقلق؛ غير أنّ هذا الجوّ الخائب المتشائم والسوداويّة الطاغية لن يحجبا الأمل الذي يشع من كلّ صورة من الصور التي اشتغل عليها الشاعر؛ ولن يكسرا أجنحة الروح التوّاقة دائما إلى غد أجمل وأبهى؛ هذه الأجنحة التي ترفرف من خلال الأصوات المغنية التي تتصادى داخل النصوص ضمن إيقاعات تصل أحيانا إلى حدّ الاحتفاليّة؛ بل إنّ الذي يعاشر النصوص ويعيشها - لأنّ النصّ الشعري يعاش في الحقيقة ولا يقرأ- سيكتشف أنّ هناك مدّا وجزرا وتناوبا تفاعليا متواترا بين اليأس والأمل، بين النهاية والبداية، بين إرادة التقدّم إلى الأمام وحبال الجذب إلى الوراء، بين اللذة ولذّة المرارة؛ فهذا اليأس إنّما أنتجه الوعي النوعي للشاعر بمدى فداحة الكارثة التي يعاني منها إنسان الحضارة الحديثة وما أصاب هذه الحضارة من البلى نتيجة اهتزاز القيم الإنسانيّة العليا والزيف الذي أصابها. ولهذا يلوذ الشاعر بالطفولة؛ وحدها الطفولة بإمكانها أن تعيد ترتيب الأمور، وحدها الطفولة بإمكانها التصدّي لحالات التغريب وحالات التهميش وحالات التردي التي يعاني منها الفرد اليوم؛ ولئن تحيل عبارة الطفولة على عمر زمني أو فترة من فترات عمر إنسان فالشاعر في الحقيقة يوظفها ويستثمرها من أجل تفعيلها كمرجعيّة وكرؤيا وكآليّة تفكير، فالشاعر وهو يلوذ بالطفولة إنّما يدعو إلى طفولة الفكر البشري حيث البراءة والصدق والحريّة والحبّ؛ ويدعو إلى تعامل أرقى مع الحياة وعناصرها؛ لأنّ الأطفال في جميع أنحاء العالم هم الصنّف البشري الوحيد الذي لم يدنّس ولم يلحقه الزيف؛ وحدهم الأطفال بإمكانهم تغيير العالم يقول :

"تعلن ميلاد الولد البار
من صلب الظلم ومن رحم النار
يقضم لحم أبيه
ويشوي اللحم على الأظفار.."

هذا هو الطفل الذي سيخلّفه الدمار؛ إنه المجنون الذي يتحكّم مستقبلا في كلّ شيء؛ يقول :

"وأبقى تقتلني أشواقي
طفلا مجنونا أفتح في قلبي أو أغلق بابا مهمل..."

وهو نفسه الطفل الذي من أجله يتساقط المطر ليس من السماء إلى الأرض فقط ولكن في داخل الروح؛ يقول :

"كلّما مرّ طفل وراحت فراشاته تتطاير حولي بغير حذر
وتسائلني عن هداياي وعن عشق غرناطة الانكسار
وتباريح أندلس الحلم والانتظار
وبقية قلب وزاد دمي للسفر
يتساقط في المطر"

أليس من حقّ هذا الطفل النبي؛ أن يكون له مستقبل الوجود؛ أليس من حقّه أن يرعاه الشاعر ويحرسه ويفعل المستحيل من أجل بقائه؛ غير أنّه ماذا بوسع شاعر مثله أن يفعل غير أن يغنّي؛ لكنّ محمّد الهادي بوقرة اختار أيضا أن يتصدّى بالطفولة ويتصدّى بالبراءة الجميلة. لقد اختار أن يكون من أنصار معسكر الجمال الإنساني النبيل والمهيب وهاهو بفزّاعته البريئة الجميلة يطارد الجوارح ويطرد الكواسر، يقول :

"والقصيدة فزّاعة الوقت..
عودان ..شكل الصليب المثبّت في داخلي
كسيا معطفا باليا مدّ كميّه في الجهتين
ورأسي قدر معلقة ملئت بجميع جيوبي أغان، وبيضا، وقشا
وأنا واقفا كنت أو أتمشى
يهرب النّاس، أو هؤلاء.."

ليست هذه الفزاعة في الحقيقة إلاّ الشاعر نفسه؛ الشاعر سارق النار، وهو وحده بإمكانه حراسة الحلم؛ والسهر إلى أن يأتي الفجر جميلا.

إنّ مشهد الفزاعة في هذه القصيدة من أقوى الصور التي اشتغل عليها الشاعر بل إنها بمثابة عماد Pilier رؤياه الشعريّة، إنها الصورة التي من نسلها تأتي الصور الشعريّة الأخرى؛ ولعلّ هذه خصيصة من خصائص الصورة الشعريّة عند محمد الهادي بوقرة؛ فهي ذات بنية إشعاعيّة؛ وهو إذ يشتغل عليها يستثمر طاقاتها الإيحائيّة في الدلالة ويوظف قوتها الجماليّة المثيرة للدهشة ليحوّلها إلى نبع لا ينضب للإمكانيات الدلاليّة والإيقاعيّة والجماليّة وإذا بالصورة الشعريّة عنده عماد من أعمدة الشعر تعمل بقوة وتشع من أجل تشكيل الرؤيا. والاعتماد على الصورة والتركيز عليها إنما لشحن القدرات التخييلية للقارئ وتهييجها ليتماهى مع الحالة الشعريّة ويعيشها فعلا حيويا متدفقا بالحياة وليس مجرّد نصّ عابر؛ وهذه من أوكد المهام التي على النص الشعري الحديث أن يقوم بها. ولعلّ درجة تميز النص الشعري بمدى قدرته على التأثير الإيجابي في القارئ ليحوّله من منصت مستهلك إلى راء فعال . فاستثمار الفزاعة وما قد تحيل عليه هذه العبارة من

دلالات في مستواها الحاف المباشر وتضمين هذا المستوى ثم الاشتغال عليه لتوظيف استعمالاته العادية بل واستثمارها إنّما جاء لتثويرها وشحنها بدلالات سياقيّة أكثر تأمّلا. فالفزّاعة التي جرت عادة الفلاحين بنصبها واقفة في الحقول والبساتين لحماية خضروات مزارعهم وغلال أشجار بساتينهم وسنابل حقولهم بحيث تفزع منها أسراب الطيور المفسدة مثل أسراب الدوري فتطير بعيدا عنها، هي نفس الفزّاعة التي يستخدمها الشاعر بذكاء لتذود عن براعم العبارة وعماً في أشجار بستان النصّ من أزهار الأفكار وحبّ المعاني إثراء لشعريّة النصّ بأكثر من دلالة عميقة:

- فالشاعر في الحقيقة فلاح. فإن كان هذا الأخير يشتغل في الأرض، يحرثها، يهوّيها، يسقيها، يسمّدها، يزرعها، يغرسها، يرعاها ويسهر على ما تنبته وتثمره، فالشاعر يحرث العبارة؛ يهوّيها، يسقيها، يسمدها، يغرسها ويرعاها، والكلمة الدالّة الموحية هي في آخر الأمر الثمر الطيب المرجوّ.

- والفزاعة كما سبق وأشرنا هي ما يلجأ إليه الفلاح لدرء الخطر عن ثمار مغروساته. أمّا هنا فقد استعملها الشاعر لإبعاد الخطر عن الأرواح البريئة؛ هذه الأرواح التي مازالت متعلّقة بالمبادئ الإنسانيّة النبيلة. وهذه الفزاعة، وإن استطرد الشاعر بشأنها متوقفا عند تفاصيل أجزائها - وهواستطراد رشيق - هي القصيدة في الحقيقة؛ إنها وسيلة الشاعر لمقاومة القبح الكوني والثقافي الذي يريد أن يستأثر بالوجود.

- أمّا أبلغ الإحالات لتوظيف صورة الفزاعة؛ فهو في مزجها بأشياء الطفولة؛ تلك الأشياء الحميمة؛ الصافية؛ الخالصة النبل؛ والمصرّة على البراءة. فقد وفّق الشاعر إلى أبعد حدّ في الربط بين الفزاعة في تمظهراتها الأولى وما أضافه من دلالات أخرى وصهرها بموتيفات جاء بها من عوالم الطفولة؛ يقول:

" فإذا أجدبت في المواسم أهدابنا،
أخرجت دمية الخرق،
وتعالى الحداء،
[أمي طنبو بسخايبها ...طلبت ربي ما يخيبها]
وهي عبر الشوارع تستنزل الغيث للبؤساء
وتعلّق في كل نافذة
حزمة من غناء.."

هكذا لا يضيع الشاعر في متعة الرؤيا بل تكتمل الصورة لديه فيعود من حيث ابتدأ. يعود ليحكم اللّحمة بالسدّاة وتكتمل الرؤيا.

(3) تجلي الرؤيا :

يقول رائد الحداثة في الشعر العربي الحديث بدر شاكر السياب:

"حطت الرؤيا على عينيّ صقرا من لهيب"

ويقول عبد الوهاب البياتي :

"فالعشاق الفقراء
نصبوني ملكا للرؤيا"

وفي "مرثية القرن الأول" من "أغاني مهيار الدمشقي" يقول أدونيس :

"ذاهل تحت شاشة الرؤيا مأخوذ بالرفض - يا رجل ! قل لنا أية تأتي..."

ليس من شكّ في أن الشعر الحديث هو شعر الرؤيا؛ أو هو يتخذ من الرؤيا وسيلة للكشف؛ أو هو الرؤيا، يقول أدونيس في كتابه "زمن الشعر":

"لعل خير مانعرف به الشعر الجديد هو رؤيا"

ورد في لسان العرب :

"والرؤيا : ما رأيته في منامك. والرؤية النظر بالعين والقلب".

تتضافر الرؤيا مع الرؤية في الشعر لإحداث "ميكانيزم" فاعل من شأنه إنتاج الدلالات على غير ماهو معهود. ولأن الرؤيا هي جوهر الوجود الحقيقي الذي لا يرتكز فقط على الظواهر الخارجية بل يتأسس من التجربة الباطنيّة للفرد ومفردات الحلم ومكونات الفرد الثقافيّة الأصليّة، تتجه الرؤيا لتصبح موقفا من الوجود إن لم تكن الوجود في جوهره العميق. وبهذا يصبح الشعر/ الرؤيا فعل وجود يصطفي عناصره من تجربة الشاعر الحسيّة والذهنيّة



والواقعيّة ولديه طموح للتجلي في الحاضرر والمستقبل من خلال تأملاته لما يحيط به فيشير وينبّه ويبشّر ويحذّر ويكشف ويخلّص. الشعر خلاص بما أنّه رؤيا الوجود التي لا تستمدّ مقوّماتها من منابع إجرائيّة بما أنها تؤمن أنّ الإنسان، والإنسان وحده، منبع كل شيء.

في هذا الإطار يتنزّل شعر محمّد الهادي بوقرة شعر الرؤيا؛ رؤيا ترشح بالقوّة والحياة والاندفاع غير أن الشاعر يكتشف أنّه واقف على أرض بوار؛ أرض رخوة؛ أرض الخسارات والفقدان فتأتي نصوصه من تصادم هذه الرؤيا بزمن الهزائم؛ زمن العار؛ زمن اللاشيء؛ زمن الخوف، لكنه وقد أسلم روحه لهذه الرؤيا، يقف، ويقف ولا يتهاوى. يقول:

"أقف
أقف
أتأكّد أني لم يرني أحد
أتهاوى .. أجمع ظلّي .. وظلّي ألتحف
أتأكد أني لم يرني أحد
وأحيي الخوف،
وأنصرف.."

إذ تكتمل الرؤيا ينكشف المستور ويغيب المحظور ويزول الخوف.

ولعلّ هنا أيضا مما يشدّ الانتباه مرّة أخرى؛ أنّ محمد الهادي بوقرّة جعل من الطفولة منبعا من منابع الرؤيا عنده. يقول:

" وسدّسي اللعبة في كفّي
أطلق نبض الحزن عليهم وعليّ"

لا مفرّ، يستنجد الشاعر بالطفولة وعوالمها لتشكيل رؤياه وهو ما يجعل من نصوص هذه المجموعة الشعريّة متناغمة؛ في هارمونيّة ذات انسجام ملفت؛ بحيث يبدو من خلالها الشاعر متماسكا في بناء دلالاته وفق تصوّر منسجم؛ وهو ما يظهره أيضا اشتغاله على اللغة وحرصه عليها؛ يقول فوكو:

"الحقيقة لا وجود لها؛ اللغة فقط هي الموجودة"

للغة فعالياتها القصوى، بما أنها هي الوجود الحقيقي للكائن وأي استهتار بها هو استهتار بالوجود؛ لذلك يعتني محمد الهادي بوقرة بلغته اعتناء خاصا ليس فقط لأنها حمالة رؤياه ولكن لأنها تدخل ضمن منابع هذه الرؤيا؛ لا يغامر بها ويحرص على التعامل معها وفق المعادلات المألوفة؛ يشحنها بانفعالاته وتدفقات وجدانه دونما استنزاف لها ولذلك فلئن بدا واضحا أنّ الشاعر يمتلك القدرات الكافية لتصريف كيميائيّة الفعل الشعري وما تعنيه من قدرة على توظيف مجموعة من التقنيات كالتماثل والتورية والمجاز والكناية والتشبيه والاستعارة والتداعي التلقائي إلى غير ذلك مما هو ضروري في شعريّة النص، فإنّه لم يقم باستغلالها مجانيا أو عشوائيّا ولكنه حاول توظيفها لخدمة رؤياه ومن يقرأ نص "رؤيا" يحسبه نثريّا في حين أنّه جاء على تفعيلة الخبب ويبدو أنها مراوغة من الشاعر لما يتطلبه مقام النصّ من التوهّج والتجلي والاندفاع.

(4) أخيرا:

تجيء هذه المجموعة الشعريّة " فزاعة الأقلام والورق" لتنضاف إلى التجربة الشعريّة لمحمد الهادي بوقرة؛ هذه التجربة التي تمتدّ لأكثر من ثلاثين سنة؛ ولتؤكّد رسوخ الشاعر في مملكة الشعر وقدرته على جعل هذا الجنس من أجناس الكتابة قويا ومتينا وصلبا في مواجهة الخيبة والبؤس اللذين أصابا كلّ شيء؛ إنه بهذه الرؤيا الأخّاذة وإن تلونت أحيانا بألوان قاتمة يعيد شيئا من بريق الأمل المنطفئ.

صيغ الزمن ووظائفها في أقصوصة
"الورد والرماد" لمحمد آيت ميهوب

الهادي المزوغي

نعني بصيغ الزمن القرائن اللغوية الدالة على الزمن التي ورد استخدامها في سياق أقصوصة " الورد والرماد"(1) للروائي محمد آيت ميهوب. ويمكن أن نصنف هذه العلامات إلى إشارات متمحضة للدلالة على الزمن مثل "السنة، العام، اليوم، الصباح، المساء، الصيف، الخريف، التواريخ" وأخرى متلبسة بهذه الدلالة من قبيل "الشاب، الصبية، الكهل، الأطفال" وهي في الواقع أزمنة مرتبطة بعمر الإنسان وصيغ الأفعال والظروف والأحوال وهي قرائن تتعلق بزمني الحدث والخطاب القصصي. وقد وظفها الكاتب في السرد وأناطها بدلالات مختلفة في بناء الحكاية.

إلا أننا نتوسع في التعامل مع هذه المعايير الزمنية في دراسة الكتابة السرديّة في "الورد والرماد" بحيث ننزل هذه الإشارات اللغوية المختلفة في صيغها في إطار مفهوم أوسع استقر في النقد القصصي سواء في المدارس الغربية أو المناهج العربيّة في تناول النصوص السردية. ويمكن أن نعرض نماذج من هذه المفاهيم على سبيل المثال كزمن الحدث أ و زمن الخطاب أو زمن الكتابة(2). أو الزمن الذاتي أو الموضوعي أو الباطني أو الخارجي أو الزمن المتعاقب أو المتواتر وما تستوجبه هذه الأزمنة من أساليب قصصية من سرد ووصف أو حوار باطنيا كان أو صريحا.

وما تجدر الإشارة إليه أننا نستخدم للدلالة على الزمن التعريف الذي تمثله لالاند في معجمه وحدده بقوله الزمن هو "متصور يتمثل في ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"(3).

وما نود استخلاصه من تعريف لالاند:أن الزمن فكرة مجردة متخيلة في صورة خيط يجر الأحداث ثم إن الإنسان يكون دوما في مواجهة الزمن في حاضره . والأحداث ترد منتظمة في خيط الزمن وفي صلب الخطاب الشفاهي أو المكتوب بحيث يكون الزمن متمكنا من الخطاب لا ينفك عنه ويجري في مكوناته جريان الماء المتدفق في سهول الأرض أو الدم في شرايين الإنسان.

وقد أثبت النقد الحديث أن الرواية فن زمني في المقام الأول مثلها في ذلك مثل الموسيقى. وكيفيّة التصرف في الزمن في الكتابة السرديّة يشكل العلامة الفارقة بين النمط التقليدي والنمط الحديث في الرواية من حيث الأسلوب والبناء(4). والزمن من هذه الوجهة يعتبر المدخل الملائم للولوج إلى عالم النص الأدبي بعامة والنص السردي بشكل خاص (5) في تجلياته الأسلوبيّة والخياليّة وما يحيل إليه من أبعاد دلاليّة.

ومن الضروري أيضا أن نشير إلى أننا في استخدام هذه المفاهيم لا نميز بين السارد والراوي داخل النص القصصي لأنهما يؤديان دورا واحدا في نقل الأحداث . إلا أن الأمر يختلف تماما بين الراوي وبين الكاتب فهما شخصيتان الواحدة منهما مستقلة عن الأخرى في وظيفتها وطبيعتها (6). فالراوي مثل غيره من الشخصيات القصصية تنتمي إلى عالم الخيال الذي أنشأه الكاتب وهو موجود في النص أما الكاتب فهو كائن حقيقي يتمثل دوره في كونه منشئ النص الأدبي بكل مكوناته القصصية وينطوي هذا النص على رؤيته للوجود. ولذلك فإنه لا يبقى محايدا عن العالم الذي يبدعه ويخيل أحيانا للمتلقي أن الفصل بين الراوي والكاتب يبدو عملا صعبا لأن الأفعال ترد منسوبة إلى المتكلم بصيغة المفرد

وكأن المتحدث هو في الآونة نفسها الراوي والمؤلف معا. كما أن الأمر في استخدام عبارة القصة أو الحكاية أو الرواية لا يعدو أن يكون محمولا على معاني الألفاظ دون الاصطلاح الدقيق.

وفي إطار هذه المعايير النقديّة بالذات نروم تناول مسألة الزمن بالبحث في كتابات الروائي محمد آيت ميهوب من خلال أنموذج منتخب من مجموعته القصصية الموسومة بـ "الورد والرماد" التي نشرها في طبعتها الثانية سنة 1996 ونال بها جائزة الدولة التشجيعيّة سنة 1994. وتتضمن المجموعة عشر أقاصيص وردت في 162 صفحة تتوسطها الأقصوصة التي نود النظر في مسألة الزمن من خلالها وهي "الورد و الرماد" وقد فرغ من كتابتها سنة 1991 وتمتد من الصفحة 60 إلى الصفحة 68.

والروائي محمد آيت ميهوب مهتم بتعيين أزمنة كتابة أقاصيصه في هذه المجموعة. ونرى في ذلك عملا له دلالاته من حيث أنه يعين القارئ على تمثل العلاقة أو المدى بين النص ومنشئه وتبين الفاصل الزمني بين الأحداث المروية من جهة وبين زمن تدوينها من ناحية أخرى.

فالأحداث المروية ـ على سبيل المثال تتنزل في سنوات الحرب العالمية الثانية بداية من 1939 إلى سنة 1945. وزمن الكتابة حدده الكاتب سنة1991(7) فماذا يعني هذا التاريخ بالنسبة للقصة وللكاتب وللمتلقي أيضا؟

وخلاصة خبر القصة أن الراوي ينطلق عبر الذاكرة في استحضار حدثين يتصل الأول بشابين مسيحيين تعوّدا على عبور حي يمرح به الأطفال ويقصدان مكانا مجهولا في بداية الحكاية ثم تتبين أنه المقبرة ويتم القبض على الفتى من قبل ضابطين ألمانيين وتبقى الفتاة وحيدة أما الحدث الثاني فهو يخص أطفال الحي والراوي كان واحدا منهم وقد اهتم بتصوير تعلق هؤلاء الأطفال بالشابين وبوصف ماكانوا يمارسونه من ألعاب ثم تمضي سنوات طويلة بعد الحدثين وتظل الذكرى عالقة بنفسه يستعيدها كلما مر من تلك المقبرة.

إلا أن الكاتب قد تفنن في بناء هذه الأحداث وأوكل مهمة سردها إلى راو يتلفظ بضمير المتكلم فيتوهم القارئ أن المتلفظ الذي يروي هذه الوقائع ماهو إلا الكاتب نفسه وقد نجح محمد ميهوب في إقناع المتقبل بصحة هذا الوهم مستخدما شتى أساليب التخييل ومن أهمها التصرف في نظام الزمن وترتيب الأحداث بالتغيير والحذف والاختزال والتفصيل وعلى سبيل المثال يجهد الراوي نفسه في تذكر السنة التي جرت فيها القصة فيجعلها تمتد على مدى خمس سنوات.

على أن قصة الشاب والصبيّة المسيحيين وعلاقتهما بأطفال الحي في "الورد والرماد" لا تتجاوز في واقع الأمر فصلي الصيف والخريف من عام 1939 والراوي في الواقع لم يعين هذا التاريخ إلا في نهاية الأحداث المسرودة. وليس يعني ذلك أن الأقصوصة قد انتهت أحداثها في خريف هذا العام بل امتدت صلة الراوي بقصة الشابين سنوات طويلة بعد ذلك "لقد نسيتهما فعلا ولكنني كلما جزت تلك المقبرة المسيحية الصغيرة أحسست بمعول ينفض عني الغبار وبشلال ماء يندفع يجلو الصدأ" (8) وبهذا الخطاب يعقد الكاتب الصلة بينه وبين القارئ ويخبر بأن الحكاية ما تزال متواصلة.

والمتمعن في أقصوصة "الورد والرماد" يدرك أن بناءها يخضع إلى خيط الزمن ـ على حد تعبير لالاند ـ من بدايتها إلى نهايتها وتمتد الحقبة الزمنية ـ كما تمت الإشارة إلى ذلك سابقا ـ من انطلاق الحرب العالمية الثانية إلى تاريخ كتابة النص القصصي وتشكل الإطار الذي تتنزل فيه الأقصوصة بكل مكوناتها السرديّة. وهي تنطوي في الواقع على حكايات ثلاث متداخلة متشابكة رواها السارد متراوحة، متعاقبة وهي :

- قصة الشاب والصبيّة وذهابهما إلى المقبرة.
- قصة صبية الحي والشابين المسيحيين
- حكاية السارد وعلاقته بأترابه وبالفتى والفتاة.

ومن المفيد تيسيرا لمتابعة السرد وفهم مراحل الأحداث وتحولاتها ـ أن نقسم الأقصوصة إلى مقاطعها الكبرى الثمانية وذلك استنادا إلى مقياس الزمن.

المقطع الأول يتألف من بداية الأقصوصة :" شابين كانا وجميلين كفرخي حمام بين سنابل القمح ... إلى قول السارد"(9) هما يظهران أن عند أول الحي فعلينا الانقطاع عن اللعب ومراقبتهما وهذا يكفي" وفيه يستحضر الراوي الذكريات المتصلة بالشخصيات وأفعالها وهي الفتى والصبية وهما مسيحيان وأطفال الحي محددا لها

الإطار الزمان وهو الحرب العالميّة الثانية والمكان وهو الحي المقطع الثاني يتكون بداية من "كانت أماسي صيف ذلك العام رقيقة ودافئة"... إلى " وما عاد ظهورهما أمامنا بغتة مفاجأة كاملة" (10) ويحتوي المقطع على تصوير تعلق الأطفال بالفتى والصبية اللذين كان يشقان الحي وتشوقهم إلى معرفة مكان ذهاب الشابين.

المقطع الثالث يبدأ من "ذات مرة قدم أحدنا يجري كمن يريد أن يلفظ خبرا ثقيلا "لقد اكتشفت أين يجلس الشابان"(11). ويمتد ...إلى " نظرنا إلى القبر الذي كانا أمامه، فرأينا صورة راقديه وكانا شابا وفتاة" وموضوعه اكتشاف الأطفال السر ومعرفة مكان الزيارة وهو المقبرة.

المقطع الرابع ويتكون من "لم نحاول بعد ذلك اليوم الذهاب إلى المقبرة..إلى "فيتعانقان وسط صخب من تصنيفنا ويتبادلان قبلتين كلمح البصر" (12)... يروي السارد عودة الأطفال إلى ممارسة الألعاب كما كان في سالف الأيام بعد اكتشاف أمر المقبرة.

المقطع الخامس من "وذات مساء من خريف ذلك العام ولعله 1939... الى فدبت السيارة يمينا وانعرجت الفتاة إلى اليسار"(13) ويتضمن حدث ايقاف الشاب من قبل الضابطين الألمانيين وبقاء الفتاة وحيدة.

المقطع السادس من قوله "منذ ذلك اليوم أصبحنا ننتظر قدوم الفتاة وحيدة كئيبة... إلى قوله في "الخريف تتساقط الأوراق ولا تطير وليس للساعة فيه أن تنحرف عقاربها وتلتهم بعض الوقت"... ويحتوي على تصوير عودة العلاقة بين الأطفال والفتاة المسيحيّة الحزينة بعد اعتقال حبيبها المقطع السابع يبتدئ من " بعد ذلك بشهور أصبحت كلمة"الحرب" تتردد على ألسنتنا...إلى وما عاد الشابان يمران بحينا الطويل لقد اختفيا ووراءهما اختفت سيارة عسكريّة جرح صرير أبوابها هدوء الوادي الحزين "(14) ويتضمن وصفا لطغيان الزمن على الشخصيات ونهاية الحرب.

المقطع الثامن من " أترى النسيان مقبرة الغياب...الى أتأمل صورتي الشيخ والعجوز وهما يرقدان معا ويبتسمان كما كانا دائما ..." تأثر الراوي بقصة الشابين.

آثرنا التقسيم المقطعي على غيره (مثل التقسيم المتكون من وضع الإنطلاق ووضع التحول ووضعيّة الختام) لأنه يبرز كما ذكر ارتباط بناء القصة بالزمن.

والقصص الثلاث من خلال هذا التقطيع تبدو منتمية إلى زمن الحرب لأن الراوي شاء أن ينزل مجراها في هذا الإطار . فعندما آخذ يستحضر ذكرياته المتعلقة بقصة الشابين قال " كان ذلك أيام الحرب..." ولما تقدم في السرد ذكر أن بعضا من الأحداث المنقولة وقعت " ذات مساء من خريف ذلك العام ولعله 1939" (15). ثم يكرر في نهاية الأقصوصة " وانتهت الحرب وأتت حروب أخرى..."

ويمكن أن ننعت هذا السياق التاريخي بالزمن الخارجي إلا أن قصة الشابين وقصة صبيان الحي كلتاهما تنتميان إلى زمن آخر يكاد يكون منفصلا عن زمن الحرب يطلق عليه السارد الزمن الأول عندما أخذ في استحضار ذكريات الماضي في صباه تلك الذكريات التي لم تستطع الأيام الطويلة أن تمحوها من خياله" ايه يا تراب الذكريات؟ كيف لم تستطع أن تدفن فيك صورة تلك الصبيّة وذلك الفتى...(16)". آه يا صاحب الزمن الأول . أنتم الذين أصبحتم الآن حروفا تكتب عنوان الحديث... ولم نكن نعلم أننا عشنا تلك الفترة إلا بعد ذلك بزمن طويل".

ومع ذلك نسج الراوي خيطا رقيقا بين هذا الزمن - ونعني به الزمن الأول - وزمن الحرب العالميّة من خلال التذكر فقد استقبل أطفال الحي في اللحظة التي اندلعت فيها المعارك" كل الذي أتذكره هو أنها كانت أولى الأيام التي فتحت فيها عيني على الشارع أي على الشمس والقطط والناس" وبذلك يتبين التقابل بين الزمن الخارجي والزمن الذاتي ولا شك أن لهذا التقابل دلالته.

وللراوي أيضا زمنه الخاص عندما يستعيد صور الماضي فهي ترتسم في خياله واضحة جلية. في هذه اللحظة الحاسمة يتغيّر زمن السرد من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع الدال على الحاضر. "كنا لا نفقه شيئا مما نلتقط منهما. ولكننا ما تساءلنا يوما : لم لا يتكلمان لغتنا؟ والصليب الذي كانت تحمله الفتاة لم يجعلنا يوما نستغرب... هاهما يظهران عند أول الحي فعلينا الانقطاع عن اللعب ... (17)" وهو لما يؤوب بخياله إلى مشهد الشاب والصبيّة وهما يجتازان الحي أمام الأطفال ويتمثل الصورة كاملة في ذهنه يتحول الماضي إلى حاضر فيتوسل إلى رفاقه في ذلك المشهد الحميم متأوها : " آه يا

رفقة الذكريات، لا تتحركوا ؟ وان.........نسيم الخطى يظللكم شمسا وفتيلا لأيام الصقيع "(18). وبالذكرى يعود الراوي الى عهد الطفولة عهد البراءة والطهارة والمحبة والتواصل وتشكل العودة مغامرة ممتعة لدى الراوي ان يديمها غير أن تجربة العودة تعتبر من جانب آخر محنة قاسية" ما أقسى غبار الذكريات" (19) لأن الرجوع إلى ذلك الماضي بكل تفاصيله وإلى تلك الحياة النابضة المتدفقة بالمشاعر الفياضة يكاد يكون أمرا مستعصيا إن لم يكن مستحيلا.

ويمكن أن نقرر دون أن نجانب الصواب أن زمن التذكر يتكون في واقع الأمر من زمنين اثنين يؤولان معا الى الراوي: يستعيد الراوي في الخيال بأحدهما تجربته مع أترابه في الزمن دور حاسم في تشكيل الشخصيات القصصية في "الورد والرماد" فهي تنتمي في معضمها الى عهد الطفولة : الشاب والصبية المسيحيان وناديا وليلى ونجوى ورؤوف وليس لهذه الشخصيات من مشاغل الحياة سوى اللهو والمرح والرقص والتسابق والغناء واقترن زمن التذكر أيضا بالطبيعة في فصلي الصيف والخريف واستعار صورا جميلة للشمس والقمر" حتى تلك الشمس البرتقالية نراها تجلس إلى كرسيها لترقب القادمين " (20) أو "عندما ارتدت الشمس جلباب المساء وغلفت أشعتها القبور والصلبان بلون الورد الرماد رأينا الشابين يقومان ويستعدان للعودة". واكتسى أسلوب السرد صبغة شاعرية ورومنطيقية أتاحت للكاتب أن يتحرر من قيود الزمن.

إن المقبرة تمثل رمزا زمنيا آخر في بناء القصة يحيل هذا الرمز - دون شك - إلى العدم والفناء ووجود الشابين المسيحيين مرتبط في القصة دائما بالمقبرة وقد وضعت فوق القبر صورة الشابين المدفونين. ويخيم على الزائرين كلما قصدا هذا المكان الصمت والخشوع. والحقيقة أن هذا الحزن يتقابل مع ما يشيع بين أبناء الحي من المرح والحبور والحب فماذا يعني إذن هذا التقابل ؟ هل يعبر عن رؤية عدمية للوجود الإنساني؟ وأن الإنسان - مثل الطفل غافل عن الموت والمصير المحتوم. هل إن الإنسان بالحروب يدمر مصيره بنفسه وهو لا يفقه معنى لأفعاله الرهيبة؟.

نود أن نذكّر أن الزمن الذي هيمن على الراوي في قصة محمد آيت ميهوب هو زمن التذكر فجاء خطابه حافلا بالقرائن الزمانية وقد استخدمها لاستحضار تجربته في طفولته مع أبناء حيه واعتمدها للربط بين الأحداث المروية ولم يتقيد في سرد وقائع قصته بالخط المتواصل للزمن بل أجمل حينا وفصّل حينا آخر وتسارعت الحركة السردية تارة وتباطأت طورا آخر وكل هذه المميزات في التعامل مع الزمن السردي تجعلنا نعتقد بأن الكاتب يدأب في البحث عن جمالية ايقاعية وشاعرية في كتابته القصصية تتجلى من خلال القيم الإنسانية التي يصبو محمد آيت ميهوب الإنسان إلى تبليغها. فبالرغم من أن الأقصوصة تنتهي برؤية تشاؤمية تتراءى عند القبض على حبيب الفتاة من قبل الضابطين الألمانيين ونقله في سيارة عسكرية إلى المعتقل وفي تغير حياة أطفال الحي بعد ذلك فزال اللهو والمرح وخبا توهج الحياة وأصبحت ناديا حبيسةً ورَصَنَ عبد الرزاق وما عاد الشابان يمران بالحي الطويل، بالرغم من كل ذلك يعمد الكاتب إلى الرمز مرة أخرى ويرى في صورة المسيح على الصليب يحيط به قلب حديدي وفي صورة الشيخ والعجوز فوق القبر على شفتيهما ابتسامة دائمة دليلا على أن الحب لا يمكن أن يمحى أو يزول من الوجود بالموت أو الحروب أو الزمن كما أن التقابل بين حياة الأطفال في نقاوتها وبراءتها وعلاقات الحب التي تسودها وبين ما تؤدي إليه الحروب من قتل وتدمير وشقاء للإنسانية يكشف عن رؤية للوجود ترى في الطفولة رمزا لسعادة البشر. وفي التواصل بين البشر مهما كان انتماؤهم الديني أو الجنسي أو اللغوي ضمانا لتحقيق التفاهم والتآخي.

إلا أن الأمر يمكن أن يتجاوز هذه الدلالة الإنسانية العامة ليحيل إلى دلالة حضارية تتصل بواقع الشعب التونسي زمن الحرب العالمية الثانية شعب لم يكن يدرك ما يجري في العالم، حواليه، من حروب وصراع بين الدول الغربية وما أدى إليه كل ذلك من دمار وضحايا إنه أشبه ما يكون بأولائك الأطفال في الحي المشغولين باللهو واللعب والمرح ينظرون إلى الدنيا بأحداثها الجسام من زاوية سطحية وضيقة ألم يقل الشابي في شعبه ذلك البيت الشهير في قصيدته " النبي المجهول"

أيها الشعب؟ أنت طفل صغير * لاعب بالتراب والليل مغس

تلك هي بلاغة القصة وتلك هي رسالة الكاتب.

الإحالات:

1- محمد آيت ميهوب . "الورد والرماد" مجموعة قصص . ط 2. س 1998.
2- د. عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية "سلسلة عالم المعرفة عدد240 سنة 1998 المقالة السابعة : علاقة السرد بالزمن ص 199.
3- المرجع السابق ص 200
4- Tzvetan Todorov: Les Categories du recit litteraire.In.4. Communications.n.8/1966
- محمود أمين العالم مقالة بعنوان "الرواية بين زمنيتها وزمنها" صدرت بمجلة فصول عدد خاص بالزمن في الرواية الجزء الثاني ص 13 سنة 1993.
5- سمير المرزوقي وجميل شاكر - "مدخل إلى نظرية القصة" الدار التونسية للنشر سنة 1985 فصل: تحليل النص القصصي.
6- محمد القاضي - "تحليل النص السردي". دار الجنوب للنشر - تونس - 1997. زمن القص ص 45 - 46.
7- الورد والرماد ص 68
8- الورد والرماد ص 68
9- الورد والرماد ص 60-61
10- الورد والرماد ص61-64
11- الورد والرماد ص 64-66
12- الورد والرماد ص 66
13- الورد والرماد ص 67
14- الورد والرماد ص 68
15- الورد والرماد ص 60
16- الورد والرماد ص67
17- الورد والرماد ص 60
18- الورد والرماد ص61
19- الورد والرماد ص 62
20- الورد والرماد ص 61



صهيل الأسئلة

بوح الأنا - الآخر

عذاب الركابي*

(إن إحساسي بمعاناة الآخرين يهوّن عليّ معاناتي)

المجموعة القصصيّة ص 70

1- "صهيل الأسئلة" *..قصص طويلة، متعددة الهموم، تموسقها حنجرة صافية، هائمة بقضايا الإنسان المقهور، وأصابع تحترق جنونا، وإبداعا، جديدا!!

2- أعتقد أن تعريف ميلان كونديرا للرواية على أنها فنّ (اكتشاف ما يصعب اكتشافه) ينطبق على كلّ الفنون الأدبيّة بما فيها الرواية.. وقراءتي للمجموعة القصصية (صهيل الأسئلة) وهي الثانية للكاتبة التونسيّة رشيدة الشارني جدّدت في ذاكرتي تلك العبارة فالواقع الذي تعيشه القاصّة، وتتحدث عنه، وتتعامل معه بأحشائها وأظافرها معا، واقع موجود ومألوف بكل سلبياته وإيجابياته، لكنّها وهي تكتب سيرته الحقيقيّة تسخر أصابعها، وعينيها، وحنجرتها وعقلها كي يعملوا عمل الميكروسكوب وهي تكتشف في هذا الواقع (مايصعب اكتشافه).. وإذا كان هناك ما يسمى بـ (صدمة الواقع)- وقصّة - طريق دار العجايب تقول ماهو أعمق وأبلغ بكثير، فالراوية - بطلة القصة نفسها تنفعل في الحديث عن همومها وعن الواقع الذي أرادت أن تعيشه شعريا Poetical فوجدت نفسها تؤدي فصلا دراميا، أشبه ببطلات أفلام المغامرات ، سينمائيّة مفروضة، من إخراج واقع رث، وهي تحاول أن تنتزع (قلادتها) هدية زوجها الغالية من بين مخالب ذلك اللص الذي لم يبال بمشاعرها ولا بمشاعر الناس الذين حوله، والذين رسمت لهم الكاتبة صورة كاريكاتيريّة مضحكة - مبكية، أشباه رجال، سلبيون، جبناء، ومتخاذلون، شاركوا ذلك اللص فعلته النكراء، وهم يصبون على رأسها المثقل وابلا من اللوم، والتوبيخ، والسخرية أيضا :(يرفسها ذلك الخنزير بقسوة أمام مرأى من جميع أولئك الناس الذين قرض الخوف وجوههم وشلّ الجبن حركتهم، تدعكها أقدامه بعنف ثم يلوذ بالفرار) ص 14.

إن قصّة (طريق دار العجايب) قصة سيكولوجيّة بالدرجة الأولى، ومن خلال متابعتي لقصص الشارني وجدت قصصها تحمل هذه الخاصية ربما لأنها تتعامل مع أبطالها، وأحداثها، وواقعها باحتراق ونزف كبيرين، فتأتي الكتابة صادقة ممهورة بتوقيع أحشائها الجريحة، وبجسدها المرتعش، حيث تبرز (الأنا - الآخر) الحقيقة المهمومة، وليست (الأنا) الفضوليّة المتغطرسة والمتبجحة الكاذبة : (حدقت بكبريائها المطعون في وجوه أولئك الناس، أحسّت أن جدارا أخرس يقف حاجزا بينها وبينهم) ص15.

3 - في قصّة (الله يحبني يا كريدو).. يتماهى همّها الأعظم مع هموم الآخرين، (إنّني أعيش مع الشخصيات التي أخلقها) - فرنسوا ساجان .. فبطل القصّة (أحمد الشريف التونسي) الذي كاد يدفع حياته ثمنا للغربة في صحراء العرب القاحلة، يتعاظم عنده الإحساس بالإمتهان، فيتفوق على فقره وحاجته بكتاب الكرامة وشموخ النفس وهو يرسم صورة بشعة ومحزنة وجارحة لذلك الواقع الذي انغرست أقدامه الجريئة في وحله .. وكذلك (طاهر) معلم المدرسة هو الآخر فضل الفقر على الامتهان والإذلال اليومي بعيدا عن أسرته وأهله، وإذا كان هناك ثمة صرخة فهي تقرأ في كلمات القاصة التي وجدت زمنها، وهمومها، وقضيتها مع قضايا أبطالها الذين اختاروا الصدق، والإباء

*كاتب وشاعر عراقي يقيم في بنغازي (ليبيا).

كرؤية وطريق لحياة شريفة كريمة : (إني أدافع عن بعض القيم التي بدونها تصبح الحياة غير جديرة بأن نحياها) - ألبير كامو.

(آه كريدو، جئت أخيرا .. ترنحت خطواتي يا صاحبي فوجدتني أسقط في هذا الجبّ اللعين.. الله يحبني يا كريدو لأنه بعث بك وجعلك تكتشف مكاني) ص 33.

4- تتنوع الهموم، تتعاظم، وتزداد عمقا، ومصدرها واحد هو نبضها الإنسانيّ، وبالتالي فهي هموم مشتركة، رغم اختلاف تربتها وأسبابها لكنها تعرض على شاشة واحدة وهي الواقع المرّ نفسه الذي دفع البطلة في قصة (طريق دار العجايب) إلى الهستيريا والجنون، وهي ترى الجرم مؤيدا ومباركا بالجبن والسلبية والتخاذل الذي أبداه الآخرون .. وجعل من (أحمد الشريف التونسي) في قصة (الله يحبني يا كريدو) لعبة بيد صاحب العمل و(طاهر) يكره نفسه، ويذهب إلى مثواه الأخير تشيعه حسراته وآهاته وأحلامه التي لم تتحقق، وها هو (محسن الأندلسي) يسافر باحثا عن علاج لمعيشته، وخلاصا من واقعه، وبدلا من أن يعود حسن الحال عاد مريضا بـ (السيدا) المرض الخطير المهلك الذي جعله محل رأفة وعطف المحيطين به.. وهنا تسكب رشيدة الشارني على الورق همّا إنسانيّا، تعالجه بإصبع واثق، وحرف متقن، وجملة مثيرة، فتجذبك بأسلوبها القصصي الشيّق، ومعالجة دراميّة حصيلة ثقافيّة هادئة بعيدا عن الإبهار والسينمائيّة المكررة التي يلجأ إليها العديد من كتاب القصة كأداة إثارة .. وتشويق .. وجذب.. جعلتنا القاصة نتعاطف مع (محسن الأندلسي) كنموذج للإنسان المقهور دون أن تلجأ إلى وصفة كاذبة أملا في علاجه : (عليك أن تفكر بالعواقب قبل أن تغادر بلدك، أجيب غاضبا : ولكني لم أفعل شيئا للمستقبل في بلدي، الراتب السخيف الذي سجّنا أنفسنا من أجله وحرمنا بسببه من نور النهار) ص 73.

5 - في قصّة (تلك السنديانة تعرف الجواب) تحسم القاصّة بشفافيّة عالية جدل (المرأة - الأرض) و (العشق - الحياة) بلا دموع أو زخرف اجتماعي، فالأرض التي تصادر وتضيع لا تختلف عن امرأة تفقدها فجأة، وهي التي ترتب على إيقاع ملامحها حياتك وتعيد لك الأمان حين تفتت ضحكتها فوق جسدك الملتهب الذي جعلته الهموم نحيلا.

وحين تضيع الأرض - شريان الوجود من بين يديك بالخدعة والقوة فهذا امتهان وقهر، وحين تفقد المرأة - نسيج الحياة، ورغيف الرؤية والدفئ والسكن، فذلك موت، بل هو أقسى أنواعه : (صرخت ملتاعا.. ولكنني لن أتحمل مهانتي بين قومي، الأرض التي لحقني الذل فيها لا خير لي فيها، لن أعيش مقهورا في أرض كنت سيدها) ص 87

(محبوبة يا أمّ الخير والفرح، يا نوارة أرضي وشعاع قلبي لو فقدتك بالموت لكان الأمر أهون عليّ من أن أفقدك سهوا بالحياة) ص 92.

الأرض هي كلّ الوطن، و (محبوبة) هي كل النساء، فذهب الأمطار لا يلغي حليب الأرض، ونسيم وعطر الأسرة لا يطيب ولا يخلو إلا بصوت وخصلات امرأة هي كل الحياة.

6- في قصة (كلمات بلا نافذة) حبّ جنونيّ!!

(إنّ فكرة الحبّ مرتبطة دوما بالجد) - ميلان كونديرا.. لكنّه حبّ بلا أمل ، وقد مات في المهد، مهد الزمن، ولكنه خالد في ذاكرة وقلب ودماء (نبيلة) التي ولدت في رحم الحزن، وشبّت وتزوّجت وهي ترعى زهوره التي أدارت ظهرها لشمس الحياة..!!

اعتمدت القصّة على أسلوب التداعي أو المونولوج الداخلي الذي أطلق عليه كونديرا (مكبّر الصوت) الذي لم يعرف استخدامه باعترافه هو، وقد كان عاليّا في رأس (نبيلة) ولكنّها حين تصحو في حقل اليقظة، تجد نفسها أنها تهدر زمنا.. عمرا تعجز ذكرى الحبّ عن إعادته أو حتّى تجديده (لقد ضيّع الزمن حبّ العمر وانتهى الأمر..كان ينبغي عليّ أن أكون أكثر سخفا وأقلّ أدبا حتّى يحبّني) ص 123.

7- في (صهيل الأسئلة).. أجوبة عمياء، في غابة من الأسئلة التي ترى، واقع مصهور تماما في حلم مزعج، فالطلاق حالة اجتماعيّة تسود في مجتمعاتنا، مساوؤه أكثر من إيجابياته، وقد حلله الشرع - إذا ما كانت الحياة مستحيلة - وجعلته بغيضا للتنفير منه، والاحتكام والإصغاء إلى صوت الإنسان وعواطفه التي لا يمكن أن تتخثر، بل تصير شجرا باسقا يمكن أن يكون مصدرا لنسائم الحياة، وسكنا دافئا لأحلام طير مهيض الجناح!!

تتناول القاصّة رشيدة الشارني الطلاق كإحدى سلبيات مجتمعاتنا، لما يترتّب عليه من تعب، وهلاك، وفرقة، وإخفاق، وكراهية، ورعب حياتي، وقد كانت بطلة

القصة (سعاد) وطفلاها الرائعان نموذجا للإحباط، والفشل والتمزّق والإرباك والقلق الذي عطل كلّ ماكينات الحياة التي تدور وتعمل بوقود الحبّ، والألفة، والمودة وضوء الحياة الأجمل !!

رشيدة الشارني في كتابها صهيل الأسئلة تضع (أسئلة ترى) لأنها تدفع القارئ لأن يتأمل ، فالجانب التأملي يقود إلى معرفيّة عالية، وهذا من أخلاقيات القصّة الناجحة :(ذلك الرجل الذي حقن حياتي بجرعات من طبعه السام وجعلنا نحن الثلاثة نتقاسم العذاب لا أريد أن أسمع حديثا عنه) ص141.

8ـ تقول الكاتبة والروائيّة د. نوال السعداوي : (أكتب لأن العالم لا يرضيني، ويغضبني، فبالكتابة أخلق عالما بديلا أكثر صدقا وعدلا وحريّة).. وهذه العبارة لرشيدة الشارني فيها نصيب كبير، فهي لا تتخذ من الكتابة متعة أبدا، بقدر ماهي (بليّة) لأنها تنبثق عندها من (الإحساس بالظلم) كما يعبّر (همنجواي) .. وأنها لحظة تحرر وانعتاق من هذا الظلم، لخلق عالم أكثر عدلا، ومن هنا جاءت قصصها شهادات إدانة للواقع تارة وانتماء إلى كلّ ماهو صادق ونبيل وإنسانيّ تارة أخرى..!!

وهذه القصص التي جعلت منها القاصّة لوحات مدهشة جاءت إلينا مشغولة بحميمية وشفافيّة كبيرة، لا لتعكس الواقع بل أنها الواقع نفسه، ولهذا تبقى قصص رشيدة الشارني : (حيّة لأنها عن حياة الناس الحقيقيّة) كما عبّر الروائي رشاد أبو شاور..!!



* صهيل الأسئلة ـ قصص ـ رشيدة الشارني ـ المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر بيروت ـ 2002م

منطق الممكن

قراءة في "ذاكرة المدينة" لعبد الرحمان مجيد الربيعي

محمد الدوهو*

أولا الكتابة ونسق الإستمرارية:

إن اختيار "ذاكرة المدينة (1) للقراءة والتأويل اختيار يحكمه تصور نظري عام يرتبط بمفهوم الكتابة عند عبد الرحمان مجيد الربيعي.

إنه كاتب كما يقول - لا تعرف "أعماله المهادنة والربت على الأكتاف" (2) كتابته كتابة الإختلاف والتجاوز المبني على الاستمرارية والتراكم. وفي استمرارية الكتابة عند الربيعي تتحول الكتابة إلى فعل إبداعي يخرق "شفرة الكتابة" ويرفض الانتماء إلى إملاءات قواعد الجنس الأدبي التي تربط الكتابة بقيم العصر بحكم أن قواعد الجنس الأدبي باعتبارها تنظيما لا زمنيا Organisation achronomiqueهي منطقيا موجودة قبليا قبل أي تحقيق نصي. فالربيعي، وكما يصف نفسه "كاتب زئبقي"، يقول : " أعتقد بأنني كاتب زئبقي إلى حد ما لا يمكنك أن تجمعني براحة يد بسهولة، ولذلك فإنك إن قلت معي بأنني كاتب واقعي سرعان ما أقلب حكمك في عمل لاحق، وهذا السبب بسيط هو أنني كاتب تجريبي لا أتوقف في أية أرض (3)، ولعل هذا ما يجعل الكتابة تتحول عنده إلى عناد تاريخي وفعل اختلاف يقوّض ثبات المعنى المشترك القائم بين الدال والمدلول في استمرارية المتغيّر العربي لتتحول الكتابة إلى "عمليّة غليان مستمر وإن كانت نارها لا تخفت ولا تنطفئ أبداً" (4)، فللكتابة تاريخها هو تاريخ الذات الكاتبة في الاستمرارية التاريخيّة لنسق الواقع الذي تحكيه، وما بين الذات (الكاتبة) والواقع تحتدم المواجهة ليحصل هذا الزواج الكاثوليكي بين الكتابة والتجريب، لأن الربيعي، وكما يقول " كاتب تجريبي لا يتوقف عند أية أرضيّة مهما كانت المغريات فيها قوية" (5) فالكتابة عند الربيعي تجاوز لمنطق التسميات الأدبيّة وانفلات معرفي لبق من جدل الرواية العربيّة والتجنيس الذي ساد الحقل النقدي بعد هزيمة 1967. خاصّة مع ادوار الخراط وجمال الغيطاني، فالأول يرى بأن الرواية العربيّة بعد هزيمة حزيران، هي رواية " الحساسيّة الجديدة"، وهي تسمية جعلته، وتحت تأثير الرواية الجديدة في فرنسا مع جان ريكاردو وناتالي ساروت وآلان روب غرييه وجورج بيريك، يعتقد "أن الجنس الأدبي في هذه الفترة، فترة تخلق الرواية العربية منذ "زينب" حتى نجيب محفوظ ويوسف ادريس واضرابهم من الكتاب الذين اصطلحنا عليهم بالواقعيين أو التقليديين أو الرومانسيين. الجنس الأدبي عندهم هو في نهاية الأمر غير قادر على تمثل الهوية الخاصة لا لهم كروائيين ولا لشعوبهم" (6) أما الثاني، فهو على الطرف النقيض لرأي الأول يقول : " جيلنا هوالجيل الذي عانى هزيمة 1967 ولم يكن عنده إحساس بالذنب تجاه ما حدث في عام 1967 لقد بدأ بالإحتجاج و هذه كلها عوامل أدت إلى جديد في الشكل والمضمون يسميه البعض بالحساسية الجديدة" وهي تسمية أرفضها لأنها سخيفة ولا معنى لها ومبهمة وغامضة، ويسميه آخرون "بالحداثة" (7) وفي تجاوز الربيعي لهذا الجدل الثقافي المحكوم بتصورات جماليّة (استطيقية) وايديولوجيّة،يدير ظهره للتسميات والتصنيفات الأدبيّة، يقول: "إن التسميات لا تهمني ولا تهزني ولا تفرحني، وفي نفس الوقت لا تكسفني، إن عمرا كتابيا يمتد لعشرين عاماً ملأى بالحماس والثقة والطموح والتجارب من شأنه أن لا يوقفك

*- محمد الدوهو : ناقد من المغرب.

الذي يحوله إلى "قرد" كما في قصة "القرد" وتتحول أطرافه إلى حيوان، كما هو الشأن في قصة "ثرثرة صيفية" فالكائن عند الربيعي هو هذه الهوية التي تتحول إلى تاريخ من الترقب والذهول" وتجعل الأنا "لا تستطيع امتلاك أي شيء" ليقبر الممكن الوجودي الذي تحلم بتحقيقه بين ثنايا اللاشعور، نقرأ في قصة "القرد": " في الوقت الذي كانت فيه الشفتان منفتحتين لي، وأنا عطش جدا وملح البحر يجعلني أكثر عطشا، ولم يبق أمامي إلا القطاف، ولكنني صرخت في القرد:

- اصمت

وصرخ صوت في داخلي أيضا

- نذل

ولما كنت قردا ولست نذلا أحسست بأنني مخنث لا أستطيع استرجاع أطنان الشجاعة التي ذابت مني" (13)

تتجمد الرغبة في اللاشعور وتنتفي كممكن ليتغلغل الإحساس بالظلم في أعماق الإنسان ويتحول الصمت الى "حيوان" مفترس له ملايين الأنياب والسيوف والخناجر" (ص 221) ينقض على رغبات الكائن ومبادئه التي يفشل في إرغام قدميه على السير وفقها، وما كانت الذات تعتبره مقدسا أصبح مدنسا، إذ تكشف أن موضوع الرغبة الذي تسعى إلى امتلاكه ليس كما تتوهم،" في وقت لا حق اكتشفت أنني كنت غبيا مخدوعا على طول الخط وأن الشفتين غير مقدستين كما تصورت بل انهما وضيعتان رخيصتان جدا وتستسلمان بنذالة لكل بسمة وسيمة تريانها على شفة أخرى فقد رأيتهما ذات يوم تحيكان المؤامرة ليلغ فيهما لسان آخر وقد سمعت تفاصيل المؤامرة بدهاء وهكذا وقع المحذور" تكشف الذات بأنها غبية لانطلاء الحيلة والخدعة عليها لتعترف بأنها "تستحق عشرات الركلات على قفاي، لأنني أضعت أروع الأيام بين أنياب الخديعة وماعلي إلا أن أعذب جسدي في سبيل أن ينبت لي قلب لا يرحم" (ص 222).

وأمام هذا الوضع الإنساني البئيس تقرر الذات في النهاية أن تعود إلى قرد "ينط من غصن إلى آخر ولها ذيل طويل" وتنتمي إلى تلك النماذج التي تخلق وتبقى خطأ"، (ص 223)، وتتغلغل تيمة المسخ في البنية العميقة للحكي عندما تتحول أطراف الإنسان إلى حيوان كما في قصة "ثرثرة صيفية"، قصة تعكس أزمنة الممكن في التحقق من خلال اليد التي تتحول إلى حيوان، إذ تنفتح هذه القصة على أقصى درجات الاغتراب الكائن في الزمان والمكان، والذي لا يستطيع فعل أي شيء بيده التي تتحول إلى "حيوان محنط" (ص 244) لا يجيد مالكه شيئا ليتحول الحوار بين القرد وأطرافه إلى " احتجاج على الصمت والتاريخ"، والصراخ على غرار بطل رواية "الغثيان" لسارتر "ليذهب التاريخ إلى الجحيم" (ص 228) وبما أن الفرد لا يمتلك حقه الطبيعي في توجيه مصيره التاريخي . فإن إحساسه بثبات هويته يتكرس في الزمان والمكان - ففي قصة " مغني الحي" تكتشف الذات. بأنها " مخلوق لا يحلم اكتسب مناعة ضد الحلم(ص 124)، في مدينة تتحول إلى طوق في قصة "الطوق" واستسلمت لقدرها ولا تطيق أن تغيره (ص 145) مدينة الحرمان الذي يجعل حامدا في قصة "المرأة تضحك كثيرا" يفجر طاقات مختزنة في جسده الشرقي أيقظتها الخمرة والدخان والموسيقى وحكايات دومينيك المجلجلة والتي كانت نقيض حزنه وكآبته، نقيض ذلك التردد الذي اقتنص أيامه وأحالها إلى قنوط بربري " (ص 52).

"ذاكرة المدينة" هي ذاكرة النسيان التي تطال رموز العقل الواعي، كما في قصة "مملكة الجد" حيث تسافر الكتابة في تخوم التاريخ لاكتشاف الممكن التاريخي الضائع، إذ يفوض المؤلف للراوي عبر "الحكي الاسترجاعي" ليحكي ماضي الحاج سعيد الأرستقراطي الوطني الذي بقيت داره شاهدة على مجده التاريخي والإجتماعي البائد (ص 154) وبعد ما انقضت عليه الأمراض وأخذ يذوي تدريجيا رهنا للربو والشلل (ص 180)، وما بين الماضي والحاضر ينتصب ذلك الخيط التاريخي الرفيع الذي يقود القارئ إلى ذلك الزمن "يوم اندلاع الثورة ضد الانجليز، وكان حزيران على وشك أن ينصرم عندما تحدى الضابط الإسباني مشاعر الجميع وأمر باعتقال شعلان أبو الجون بحجة امتناعه عن دفع ضريبة الأرض للسلطات الانجليزية ولم يمض على اعتقاله أكثر من عشرة أيام في الصرح العسكري حتى تطوع مجموعة من سكان المدينة، وخاضوا النهر ليطلقوا سراحه ويتركوا رصاصهم مزغردا في سماء صافية زرقاء، (ص 154) وفي خضم فيضان حماس الوجدان الوطني " حمل الحاج سعيد بندقيته وسيفه المفضض وانضم إلى

المحتجين واتقد حماسا وهو يرى الثورة تكتسح المنطقة عامة فتقض مضاجع الانجليز" (ص 154). وهكذا، إذن، نغوص الكتابة في الذاكرة التاريخيّة لتلتقط لحظات زمن توحد فيه التاريخ والملحمة في النصف الأول من القرن العشرين، وهي لحظة تاريخيّة تشكل في المتخيل الروائي العربي - خاصة عند حنا مينة وهاني الراهب وغيرهما من جهابذة الرواية العربيّة - مرحلة نضج الفحولة التاريخيّة والتي توحد فيها الوجدان التاريخي الجمعي للعرب في مقاومته للاستعمار والانخراط في حلم بناء الدولة الوطنيّة لكن رياح الطبقة التي تحولت من صوت تاريخي إلى صوت لا تاريخي، كما يقول هاني الراهب، جاءت لتعصف بكل شيء في خمسينات القرن العشرين بعد تملكها للسلطة، والنتيجة هزيمة شنعاء وانقلاب تاريخي على تراكمات تاريخيّة مهمة والحاج سعيد رمز تاريخي لها، جعلت اللاشعور التاريخي في الرواية العربيّة، كما هو واضح من النهاية المأساويّة للحاج سعيد، تكتوي بحرقة سؤال القطيعة التاريخيّة بين الأجيال العربيّة، إذ الملاحظ أن طرح الأسئلة، كما يرى خلدون حسن النقيب: "أن طرح الأسئلة والبحث عن إجابات لها لا يتخذ شكل البحث الموضوعي الذي تتراكم نتائجه وإجاباته عبر الأجيال المتعاقبة، وإنما يطرح كل جيل هذه الأسئلة في فراغ تاريخي بمعزل عن الأجيال التي سبقته" وهو ما يجعل البناء الفكري والإجتماعي عن الحكاية العربيّة الحديثة كما يرى محمد جابر الأنصاري، " لا يتراكم طبقة فوق طبقة، ومرحلة بعد أخرى، ليعلو ويتكامل، بل ترى كل جيل يصاب بالخيبة في قناعات الجيل السابق ويضطر إلى هدمها وإعادة التجربة حتى نقطة البدء، ثم ما يلبث أن يفجع في قناعاته ذاتها فلا يسلم شيئا ثابتا للجيل الذي يليه غير مرارة التجربة"(14).

يغيب إذن الممكن التاريخي البديل برموزه التاريخيّة التي حاربت الاستعمار في حلمها المبني على مجتمع تسود فيه الحرية والقانون، ليحل محله منطق البطولة الزائفة التي تستحوذ على عقول الأحياء، كما هو الشأن في قصة "البطل والمدينة" إذ يتحول الاعجاب بالبطل إلى هوس يمتلك الجماعة، يدفع عادلا إلى القول لناصر "لقد فقدنا البطولة في ساحتها الحقيقية وانزوينا هكذا لنجد التعويض اليوم في عروض مصارع" (ص 139).

وأمام اندفاع وانجذاب الجميع نحو البطل المصارع يضيف قائلا: "متى نكف عن بحثنا عن الطواطم والآلهة المجهولة حتى لوكان ذلك في جسد رياضي؟" (ص 135)، وأمام هيمنة سلطة النموذج ينتفي دور القرد في التاريخ وتتقهقر أحلامه لتمتد تلك الأيادي من ظلام اللاشعور جاذبة إياه في شكل ارتكاسات نفسيّة تجعل منه كائنا محاصرا. الحصار الذي يتحول إلى أيد وأذرع تمتد من الداخل وتشده إليها فتجعله يتكور ويتضاءل وتسحبه إليها حتى يتكدس بأجمعه كأنه عاد إلى رحم أمه، ويئن من ضيق المكان (15) وهذه حال سعدون في قصة "أحلام سعدون الصغيرة" (16)، كان طموح هذا البطل في بغداد وبعدما أنهى دراسته الفنية " أن يمثل كاليغولا أو هاملت أو الفتى مهران، ولكنه تكلس في مدينة نائمة وكاد الصدأ أن يطلي طموحه ببطلائه الباهت المستكين، فاستسلم للنكات والثرثرة والخمرة تعبت عيناه ولم تعودا تستقران على الصفحات إلا بمساعدة نظارة طبية وأخذ شعره بالتساقط وبدأ يلقي به إلى الأمام بتسريحة صبيانيّة في محاولة منه لرأب الصدع". (ص 20)، يظل الحلم معلقا إلى أجل مسمى في مخيال سعدون النفسي لتتملكه حالة من التوتر ممزوجة بالجنون ولوعة الإحباط التي تجعل الأدوار التي يحلم بلعبها " تصرخ في رأسه كنوبات من الجنون وقد حفظها جميعا إذا كان يقف في غرفته بعد أن يغلق بابها وشبابيكها ويضع أمامه *مرآة طويلة ويأخذ بأدا الأدوار*، كان يراقب حركاته بدقة ويحاول إصلاح ما يراه باردا منها وعندما يتعب ينطرح على فراشه لا هثا ثم يغرق في نوبة عميقة من البكاء ويهتف بحرقة أين التصفيق؟ أين الهتاف؟" (ص 21)، وإذا كانت السيميائية السرديّة تحدد التنقل Deplacement من مكان إلى مكان على أنه تنقل من أجل إثبات الكفاءة والإنجاز والاتصال بموضوع الرغبة، فإن تنقل سعدون من بلدته إلى بغداد - المدينة - لم يحقق الغاية المرجوّة منه، إذ أنه "سيشاهد في بغداد " انطفاء أحلامه ومازالوا يتآمرون عليه فلا كاليغولا ولا هملت ولا الفتى مهران بل دور قصير في مسرحية رديئة مليئة بالصرخات المبحوحة". (ص 22)، تكشف عن عجز الفرد الذي يتحول إلى كائن ممسوخ يصير، وعلى غرار كركور سامسا Gregor Samsa بطل رواية "المسخ" لكافكا " خنفساء في إناء أملس عبثا تحاول تسلق جدرانه كلما حاولت ثانية تستسلم بعد ذلك"(17).

الكتابة عند الربيعي كتابة عن ممكن مغيب في

الصيرورة التاريخيّة للعرب، إنه الفرد - المبدع الذي يغيب من منطق التاريخ المبني على الإستمراريّة و جدل الأزمنة المتغيّرة، فرد يتحول إلى شكل بدون روح ويخضع كشكل لاستثمار قيم السلطة العربيّة في صورتها المخترقة، وإذا جاز لنا أن نقفز من النص إلى خارج النص للعثور على تأويل تاريخي لمفهوم الكائن و "أناه" في استمراريّة الإبداع عند الربيعي ، أمكننا التحول والتساؤل مع عبد الله العروي :" هل غيرت دولة التنظيمات المبنيّة على المنفعة كما تبينها العقل البشري نظرة الفرد العربي إلى السلطة؟ هل جعلته يرى فيها تجسيما للإرادة العامة وتجسيد الأخلاق كما يقول هيجل بعد ميكيافيلي؟ بعبارة أخرى، هل جدّت في عهد التنظيمات ظروف مؤاتية لنشأة نظريّة الدولة باعتبارها (أي الدولة) منبع القيم الخلقية ومجال تربية النوع الإنساني حيث يرتفع من رق الشهوات إلى حرية العقل؟ الجواب على السؤال هو النفي بالتأكيد" (18)

الإحالات :

** موضوعه هذا قدمه مع نقاد آخرين احتفاء بصدور كتاب الربيعي الجديد" كتابات مسماريّة على جداريّة مغربيّة" وقد نظم الاحتفاء اتحاد كتاب المغرب - فرع مراكش بحضور الكاتب .

1- عبد الرحمان مجيد الربيعي " ذاكرة المدينة" مجموعة قصصية - الطبعة الجمهوريّة العراقيّة، وزارة الاعلام، بغداد، ط ،1975.

2- جهاد فاضل ،" أسئلة الرواية العربيّة"، حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربيّة للكتاب، (ص 138).

3- A.j. Greimas : La semiotique du texte Exercices pratiques Seuil 1976 p11.

4- الحوار نفسه، ص 132.

5- الحوار نفسه، ص 132.

6- جهاد فاضل ، مرجع مذكور. ص 15

6- نفسه، ص 113

7- نفسه، ص 113

8- الحوار نفسه ص 134

9- الدكتور خلدون حسن النقيب : الدولة السلطيّة في المشرق العربي، دراسة بنائيّة مقارنة، مركز دراسات الوحدة العربية. ط 2. 1996. (ص 166).

10- Milan Kundera : L'art du Roman. Essais, Gallimard, 1986, p 86.

11- رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، ط 3، 1985،ص 41.

12- جهاد فاضل، مرجع مذكور. ص 94.

14- نقلا عن الدكتور خلدون حسن النقيب. المرجع نفسه. ص 43.

15- هاني الراهب :" خضراء كالمستنقعات" رواية ط 1 دار الآداب، بيروت 1992، ص (232).

16- أحزان سعدون الصغيرة "قصة، "عيون في الحلم" مجموعة قصصية، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1974.

17- قصة "عيون في الحلم"، المصدر نفسه، ص 81

مكتبة الحياة الثقافيّة

تقديم ع.م.ر

ديوان محيي الدين خريّف

(المجموعة الكاملة)

صدر للشاعر المعروف محيي الدين خريّف مجلد يضم أعماله الشعريّة كاملة وقد أسماه (ديوان محيي الدين خريف) مع عنوان شارح ثان (المجموعة الكاملة).

ومن حق هذا الشاعر الرائد الذي يمثل أحد أبرز شعراء حقبة أواخر الخمسينات فالستينات والذي استمر تواجده الشعري منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا، نقول من حقه أن تصدر أعماله بهذا الاخراج الرائع الذي يليق بالشعر وبالشاعر، وقد أصدرته دار المعارف بسوسة التي عنت بنشر الأدب العربي قديمه وحديثه، ولها سلاسل أضافت للمكتبة العربيّة.

كما أن من حق شاعرنا أن يحتفى به، وأن يُعتبر صدور أعماله الشعريّة في مجلد حدثا أدبيا يخصّ الشعراء التونسيين كلهم ومن كافة الأجيال، فالإبداع تواصل وكل جيل يسهم في الإضافة لما حققه الجيل الذي سبقه.

ويسجل لمحيي الدين خريف تميزّصوته إذ هو شاعر يتمتّع بدرجة عالية من الصدق شاغله القصيدة وليس أضواءها، يضع بينه وبين اليومي المستباح مسافة لا بدّ منها، لم يتعكّز على صحيفة ولا على مد بجيّ أخبار أدبيّة مجانيّة بمقابل بخس غالبا بل على موهبته وحظي بالإحترام من قبل الذين لا ينطلي عليهم الغشّ، الإحترام لشخصه والاحترام لابداعه والاحترام لترفعه وزهده.

كتب الشاعر خريّف مقدمة ديوانه بنفسه ويبدأ حديثه عن ثنائي (الماء والعطش) المصاحبين له فيما يكتب حتى اليوم.

ويورد مقطعا من قصيدة له عنوانها (الشعر) نشرت بمجلّة (الفصول) في بغداد سنة 1986 ليدلل به على ما ذهب اليه، يقول:

(ويأكلني الشعر حتى تصير الحروف على شفتي رماد

إذا لم تبل شفاهي بقطرة شعر هلكتُ

وما نفع عمر بدايته الشعر ثم نهايته الشعرُ

عد بي الى ساعة البدء عليّ أصادف خلا ولا أصطفيه

ونبعا من الماء لا أطلب الريّ فيه).

ثم يعترف بأنه مازال الى الآن (يحترق في أتون الشعر وما كان ذلك بمشيئتي ولو خيّرت لما اخترت غير هذا الطريق الذي لا أبالغ إن قلت إنه مفروش على حدّ قول النابغة الذبياني:

(هراشاً وشوكاً ثائراً لم ينجّد)

كما يتحدث عن ولادته (فتحت عيني وذلك كان قدري في عائلة تعبد الكلمة. بعد الله ترددها منغمة ومعاتبة وحزينة وحكيمة نثرا تارة ومثلا وشعرا تارة أخرى).

ويتحدث عن الشعراء الذين أعجب بهم وروافد ثقافته الشعريّة مذكرًا بأن (مبدع القصيدة لا بد أن يكون عارفا بعروضها ولغتها ونحوها وصرفها ولم نر صانعا يصنع شيئا بدون أدوات يتقن استعمالها، فالصخر صخر ولولا الازميل والمطرقة لما أصبح التمثال تمثالا. ثم يأتي بعد ذلك القارئ الحاضر الغائب عندما نكتب وقراءة الشعر صفوة وقلة هذا اذا كان الشعر شعرا والشاعر بقرائه لا بنقاده، ونحن إذا كسبنا القارئ أمكن لنا أن نمتدّ بالشعر ونحس بأنفسنا فيه وأن نطوّره ونرتاح في ظلال دوحه أما إذا فقدناه فإنّه من الأحسن أن نسكت هذا ما أحسست به بعد أربعين سنة كتابة وهو يتمحور حول التجربة).

لقد أخذنا مقاطع طويلة من مقدمته لأنها دقيقة وواضحة ويبدو أنها كانت شهادة قدمها في مناسبة أدبيّة معينة.

أما الدواوين التي ضمها المجلد فهي : كلمات للغرباء / حامل المصابيح / السجن داخل الكلمات / مدن معبد/ الفصول/ البدايات والنهايات / رباعيات/ طلع النخيل/ سباعيات / رباعيات/ نبيذ الكرخ/ أشواق رابعة العدويّة/ ورقات بحريّة.

شعر محيي الدين خريف منتشر ومعروف، وعدد الدواوين التي ضمها المجلد (13) ديوانا وبها حقق منجزا كميا فاق منجز مجايليه، ولا يعرف المرء أي نموذج من قصائده يمكن له أن يورد للتعريف به.

ومع صعوبة الأمر اجتهدنا في اختيار قصيدته (لنا وطن) التي تحمل قوة الصدق والتأثير في متلقيها:

(لنا وطن باتساع الصحارى الكبيره
سنبني له كل لحظة عشق خصاصا من الورد
والسوسن الغضّ والأقحوان
مكان ولكنه فوق كل م كانْ
وأرض بها تكثر الأسئله
تجمّع ثمّ تعود بدون جوابْ
يتعالى ويصعد
حتى يناطح قوس السحاب
ونحن نربيه في دمنا
ونغذّيه من دمعنا
كي يعيش ولا تحتويه البلاغات
يكبر فينا برغم الشدائد
ويهرب أطفالنا لمسارب غاباته
حين يشتد صيف المدن
وكل مساء يقومون كي ينشدوا في لياليه
"يحيا الوطن").

جاء المجلّد في 864 صفحة من القطع الكبير- منشورات دار المعارف للطباعة والنشر - سوسة (تونس) 2004.

د. زهور كرام (المغرب) في كتابين :

رواية " قلادة قرنفل" ودراسة عن السرد النسائي

أصدرت الجامعية المغربيّة د. زهور كرام أخيرا كتابين هما " قلادة قرنفل" - رواية - و " السرد النسائي العربي - مقاربة في المفهوم والخطاب".

وللدكتورة زهور قبل هذا عدة مؤلفات من بينها كتاب بعنوان " في ضيافة الرقابة" وهي وإن انطلقت فيه من تجربة احدى الكاتبات الخليجيات بمعزل عن خفايا الموضوع فإنها استطاعت أن تحول كتابها الى وثيقة حول علاقة الكاتب بالرقابة في بلده بشكل خاص.

في كتابها الأول الجديد " قلادة قرنفل" تضعنا الكاتبة أمام لغة شعريّة آسرة تجعل روايتها تنفذ الى قارئها دون أن تتعبه.

هذا مثال على ما ذهبنا اليه : (ولقد اختفينا معا. هو الذي استدرجني نحو الداخل بعد أن عرض فكرة وجدت صداها في نفسي ولقد انطلقنا معا. وحين سمعت نفسي تحثني على استدراك الأمر، ولو بحفر على حجر يشهد انكسار الصمت، انسحبت من تكوّمي . أعرف اني شاهدت

خجلا من صمت يلبسني، أراهن أنه من زرع خوف الخوف منهم. قالوا : نحن القلب المفتوح لكم، هاتوا آلامكم نلفها ونخلق منها قوة ضاربة في عمق هذا التراث).

هذه الرواية تأخذ القارئ اليها لحميميتها العالية رغم كبر حجمها النسبي الذي جاء في 200 صفحة من القطع المتوسط.

ويسجل لهذه الباحثة الجامعيّة المنشغلة بتدريس الأدب ومدارسه والنظريات النقديّة أن اشتغالها هذا لم يتسرّب الى روايتها وهو مأخذ يسجل دائما على روايات الجامعيين.

الناشر : دار الثقافة ـ الدار البيضاء 2004.

أما الكتاب الجديد الثاني لزهور كرام فهو بعنوان "السرد النسائي العربي ـ مقاربة في المفهوم والخطاب" ويسجّل لها أولا سعة المدونة السرديّة التي اشتغلت عليها، أي انها لا تدور في فلك ثلاثة أسماء أو أربعة جرى تكريسها في الجامعات لا لقيمتها الابداعيّة بل لأن بعض الأساتذة درّسوها ذات يوم فتوارثها طلبتهم حتى وهم أساتذة وانصرفوا اليها ولم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن الأسماء والعناوين الجديدة التي تمثل مرحلتها.

نلاحظ أن المؤلفة تقول في مقدمة كتابها أنها انطلقت من ثلاثة هواجس معرفيّة لتأليف كتابها أولها أنها كانت تكتب زاوية أسبوعيّة لجريدة " أنوال" المغربيّة عنوانها "مقاربات في السرد النسائي العربي" والذي ستتخذه عنوانا لكتابها هذا.

كما تورد المؤلفة الهاجس الثاني الذي يتمثل (في محاولة تفكيك الغموض الحاصل على مستوى ما يصطلح عليه بأدب المرأة. فقد لاحظت أن المصطلح يرد في أغلب الكتابات والنقاشات في غياب التأطير النظري له مما يؤدي الى خلق ملابسات تعيق التفكير في الزمن الابداعي عند المرأة وما يمكن أن يمنحه للزمن الإبداعي العربي من مكونات أدبيّة بشكل عام كما تعيد سؤال المرأة الى لغة التهميش والتصنيف وذلك عبر واجهة الأدب والثقافة).

كما أنها تورد التصورات الجاهزة لكتابات المرأة مثل : (الدونيّة، التبعيّة، الوصاية).

ومن هنا عملت المؤلفة كما تذكر (من خلال هذه الدراسة الى وضع علاقة المرأة بالكتابة ضمن السؤال النقدي).

أما الهاجس الثالث لتأليفها هذا الكتاب فيتأسس بقولها:(على مشروع عام يحدد تفكيري النقدي) موضحة ذلك بقولها عن مشروعها بأنه (ينطلق من فرضيّة تتوخّى المساهمة في تطوير نظريّة الأدب من خلال خصوصيّة السرد العربي بكل تجلياته ومظاهره).

بعد (المقدمة) يأتي (المدخل) المعنون (من أجل رؤية جديدة للسرد النسائي).

ومن ثم بقية فصول الكتاب الموزعة على قسمين : (الأول) الإبداعي النسائي : أصول المفهوم وتشكلاته وفصوله هي : تعدد الأطروحات والتشكل/ الإبداع النسائي بين الخصوصيّة ورد الاعتبار/ مظاهر تجسيد الإبداع النسائي. و(الثاني) السرد، والمرأة، الرجل، الجسد، الهوية، مقاربة نصية وفصوله هي :

ضمير المرأة من مفعول به الى فاعل / مفهوم الرجل من هوية "القوامة" الى سؤال التعرية/ المرأة قارئة لذاتها.

وأخيرا (استنتاجات تركيبيّة) فمعجم بأسماء المبدعات الواردات في الكتاب ويؤكد لنا معجمها هذا على سعة اطلاعها وتعدد قراءاتها . من الخليج الى المحيط، لا بل ان بعض الأسماء قد ابتعدت وكاد المعنيون أن ينسوها فعادت لتذكرنا بها.

وعدد الكاتبات في معجمها (52) كاتبة. ونظرت اليهن نظرة واحدة بعيدة عن أي تكريس قطري كما يحصل في بعض الكتابات كأنها لا تبحث إلا عن الإبداع أيا كان مصدره مادام منتميا للغة واحدة هي من آخر رهانات المثقفين العرب.

وعندما أقول لا تهمل النصوص المؤسسة نجد أمامنا مثالا تونسيا لزبيدة بشيرالرائدة التي عرفت شاعرة فيما بعد الا أن لها قصتين قصيرتين هما : (منيرة)و (خواطر حائرة) منشورتين عام 1956 أي قبل 48 سنة توقفت عندهما المؤلفةو درستهما.

و إذا أردنا مثالا لندلل به على ابتعاد المؤلفة عن تكريس ما هو قطري فنرى انها لم تدرس من المغرب بلدها الا أربع كاتبات فقط.

أما ما توصلت اليه في استنتاجاتها التركيبيّة فمنه قولها : (ان مصطلح "الابداع النسائي" يشوبه كثير من الغموض بفعل عدم تحديد الآشكاليّة في إطارها المعرفيّ. ونتيجة هذا الغموض فقد يستغلّ المصطلح عنصرا سلبيا في تطوير الدرس الأدبيّ من جهة. وفي عرقلة المسألة النسائيّة من جهة أخرى).

ثم تورد مجموعة من الاقتراحات لحل هذا الاشكال، آخرها ما قالت فيه : (إن المفهوم الذي تعاملت معه هذه المقاربة، لا نرغب من خلاله وضع كتابة المرأة ضمن شرط نظريّ يغلق باب الجدال، ويمنع تجدد السؤال، وإنما نريد انطلاقا من إيماننا بحيويّة المعرفة وحركيّة سؤالها وتجدد أدوات القراءة، أن يعتبر ما طرحناه تأسيساً لبداية حوار معرفي حول المرأة بالكتابة ضمن شرط السؤال النقدي وتبعا للفرضيّة الراهنة المرتبطة بنوعيّة سؤال المرحلة التاريخيّة).

ولعل الكاتبة قد حققت الغاية المتوخاة من كتابها هذا الذي وضع الباحثين أما سؤال (نقدي) وسؤال (المرحلة التاريخيّة) ليستكملوه في دراساتهم القادمة.

نشير هنا الى دراستين مهمتين صدرت كل منهما في كتاب ولباحثين مغربيين أيضا هما محمد معتصم وكتابه "المرأة والسرد" وعبد الرحيم العلام وكتابه "ضوء القراءة"

وهما كتابان يعززان رصيد هذه القراءات النابهة جاء كتاب د. زهور كرام هذا في 198 صفحة من القطع الكبير - منشورات شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء 2004.

"الفكر مهنة"

للدكتور فاتح عبد السلام (العراق)

الكتاب الجديد للدكتور فاتح عبد السلام الروائي والقاص والباحث العراقي عنوانه "الفكر مهنة - أدغال وحدائق في النص والنقد والسلوك"، أما إصداراته التي سبقت هذا الكتاب فهي : آخر الليل، أول النهار (قصص) الشيخ نيوتن (قصص)، فحل التوت (قصص) حليب الثيران (قصص)، حيّ لذكريات الطيور (رواية)، عندما يسخن ظهر الحوت(رواية)، اكتشاف زقورة (رواية) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السرديّة (نقد) وترييف السرد : خطاب الشخصية الريفيّة في الأدب (نقد).

وفي أعماله السرديّة من قصة ورواية نقف أمام كاتب مجدد انطلق من ثقافة نقديّة أكاديميّة واعية هي التي رأيناها في كتابيه النقد بين المشار اليهما ضمن اصداراته.

أما الكتاب الذي بين أيدينا فقد جمع فيه معظم المقالات التي كتبها في عموده اليومي على صفحات جريدة "الزمان" التي تصدر من لندن - وإن لم يشر لهذا - ولعل هذا الجمع يقول لنا بأن الكاتب يفكر بالكتاب، أو بما سيكون كتابا حتى عندما يكتب زاوية يوميّة أو أسبوعيّة في صحيفة أو مجلة ومعظم الأدباء قد فعلوا هذا إذ أنهم يكتبون وفي رأسهم مشروع كتاب (حديث الاربعاء لطه حسين مثلا).

ولكن عند جمع الزوايا تمهيدا لإصدارها في كتاب يقوم الكاتب بتبويبها وفقا لتناولاتها. وهذا ما فعله د. فاتح عبد السلام حيث وزعه على ستة فصول هي :

1- محيط النقد ويضم : (ما قبل النقد .. ما بعد النقد) و(الاشتغال على النص) 2- الحوار الغائب. 3- سلوكيات. 4- نقابيات الثقافة 5- النشر المعاق 6- ظاهرات يوميّة.

والمقالات التي يضمها كل فصل قصيرة، لماحة، لا تدور حول الموضوع بل تذهب اليه، تغوص فيه لتظهره.

وفي كل هذه المقالات هناك متابعة لايقاع الحياة الثقافيّة، العربيّة بشكل خاص، وبرؤية معنيّ، حامل للهمّ.

وإذا كان شرّ البليّة ما يضحك كما يقال فإن المؤلف وفي أحد المقالات المعنون (الأدغال والبساتين) يذكر الحادثة التالية :(قبل أيام اقتطفت مقطعا من قصيدة لكاتب شهير وصلت شهرته الى آفاق بعيدة وكان له مريدون ومبشرون كثيرون وقدمت المقطع الى مسؤولة الصفحات الثقافيّة في صحيفة عربيّة لنشره على سبيل الاختبار، فاعتذرت وقالت إن القصيدة تصلح في صفحة بريد القراء في أحسن الأحوال).

كما يذكر : (وحين كشفت لها اسم الشاعر انبهرت، ولما تأكدت بنفسها صمتت أمام هذه الحقيقة البسيطة والتي تأخرنا كثيرا في الكشف عنها).

ويعلق على ما حصل بقوله : (مازال أدباء ومثقفون شباب وغير شباب في بلداننا مبهورين ببعض الأسماء التي ذاع صيتها لأسباب سياسيّة أو ظرفيّة أو شخصيّة كأن يكون ذلك الأديب قد تمرّد على القيم السائدة مبكرا طاعنا في صحة كل شيء ، فأخذت الدهشة من حوله وظنوا أنه معصوم عن الطعن به، في حين أنه المرشح الأول للطعن بصحة وجوده).

وفي زاوية أخرى عنوانها : (لن يقولوا : يا وحدنا شجن بين الرخاء والشدة) يذكر حادثة وقعت مع القاص يوسف ادريس في احدى زياراته لبغداد ، وكان المؤلف وقتها يعدّ رسالة الماجستير عنه، وروى كيف كان يجمع أغراضه لمغادرة بغداد وما جرى لحوالي ثلاثين كتابا أهديت له، وتركها في مكانها دون أن يحمل كتابا واحدا منها حتى لم يكلف نفسه قراءة عناوينها. ويقول المؤلف : (وتخيلت أولئك الكتاب الذين استحضروا تاريخهم الفكري والأدبي والسياسي وهم يكتبون أذكى الجمل وأوقع الكلمات لتصل بخطابهم إلى عيني يوسف ادريس الذي له شهرة واسعة في الوسط العراقي) كما يتساءل : (ألم ينل عنوان واحد بين هذه الكتب اهتمام ادريس ؟ أم أنه مشغول بقراءات أخرى لا تسمح له بقراءات جديدة؟ أم أنه كان على عداوة مسبقة مع الثقافة العراقية؟ أم هي عنجهية من وصل الى القمة لا تسمح للعينين أن تمتدا للأدنى شهرة وانتشارا؟).

ويستنتج أنه بعد سنوات (تيقنت من أن من النادر أن يقرأ أديب لأديب لا تربطه به مصلحة عداوة أو مصلحة محبة أو قربى سياسيّة متنفذة).

جاء الكتاب في 240 صفحة من القطع المتوسط منشورات المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت) 2004.

"وليمة خاصة جدا"

لمسعودة أبو بكر

تواصل القاصة والروائيّة مسعودة أبو بكر اصدارا تآليفها وآخرها مجموعة قصصية بعنوان " وليمة خاصة جدا"، وكانت قبلها قد أصدرت سبعة كتب هي : طعم الأناناس (قصص) 1994، ليلة الغياب (رواية)1997، شهامة نميل (قصة للأطفال) 1998، طرشقانة (رواية)1999، عقد المرجان (مقالات) 2000، لؤلؤ لجيد الكلام (شعر) 2002، وداعا حمورابي (رواية)2003.

تهدي المؤلفة مجموعتها الجديدة هذه الى من أسمته (الأب الروحي) - وهو هكذا فعلا - أستاذنا الجليل محمد العروسي المطوي (تقديرا ووفاء).

ثم تأتي شهادة قصيرة من الكاتبة عنونتها (قبل البداية)لعلها بها تحيل الى أن بدايتها كانت من حكايات الطفولة والتراث الشفوي المتداول (يا سادة يا مادة ...يدلنا ويدلكم للشهادة) وتقول : (ذاك مفتاح البداية، يشرع باب الخرافة نلجه في قماط الانبهار. عهد البراءة الأولى. وكي تعلن نهايتها تامة لا بد من : وحكايتنا طابا .. طابا.. والعام الجاي تجينا صابة).

تضم المجموعة 15 قصة قصيرة وست قصص قصيرة جدا. قصصها القصيرة التي قرأنا معظمها منشورا في الصحف والمجلات التونسيّة هي : الهدية/لا أسوار للشمس / اطمئنّ يا باركو/ أمل أخضر وأغصان يابسة/ الترميم/ وليمة خاصة جدا/ الرفيقة / على عتبات الراحل/ حوض في القلب لجذع أخضر/ قرار وقرار/ حكاية لويزا الأوروبيّة/ الرقص خارج الحلبة/ جمرات العبور/ درب الطواحين/ الأرضية.

أما القصص القصيرة جدا فهي خارج الوقت / انتظار-1- / انتظار-2- / شهوة البحر / مصير / جدوى.

والكاتبة مسكونة بمكابدات اليوميّ، ولذا يمكن القول عن قصصها بأنها وانطلاقا من هذا ترحل في عالم البشر وعلائقهم وأحلامهم وباهتمام واضح بتقنية القصة (نجد الفارق واضحا بين مجموعتها البكر .. طعم الأناناس" والجديدة "وليمة خاصة جدا" رغم ان الفارق الزمني بينهما ليس كبيرا (حوالي عشر سنوات).

أما بالنسبة لقصصها القصيرة جدا فهي في الآن نفسه تجارب في اللغة وامتداد للشعر الذي جرّبته في كتابها " لؤلؤ لجيد الكلام ".

ونلاحظ أن عناية القصاصين التونسيين بهذا النوع من القصص ليست كبيرة وهناك استثناءات قليلة (مثل تجربة حسن نصر في 52 ليلة) بينما هناك أعلام لها في بلدان عربيّة أخرى.

مسعودة أبو بكر حصلت على جائزتين الأولى عن روايتها (ليلة الغياب) من بلدية صفاقس، والثانية عن روايتها (وداعا حمورابي) جائزة الكومار الذهبي (مناصفة).

جاءت المجموعة هذه في 152 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار سحر (تونس) 2004.

"التراب في الحلق"

لنور الدين عزيزة

تتوزّع اهتمامات نور الدين عزيزة الكتابيّة على أكثر من جنس أدبي رغم أن الكثيرين يضعونه في قائمة الشعراء. وفي قائمة اصداراته نجد : (الحفر في أرض صخريّة) - شعر 1981 (عمران والنهر) - رواية - 1995، (أبو القاسم الشابي، النور والعاصفة) بحث 1999 وله كتاب في العروض عنوانه (علم العروض المطبق) - 1996.

واهتم عزيزة بالكتابة للأطفال فأصدر في هذا الباب : العصفور والأرنب/ الحمار والثور/ الصقر الظالم/ أبو ظفر والتمساح/ أصدقاء العصافير.

كتابه الجديد يضم كتابين في مجلد واحد هما: (التراب في الحلق) و (هل أتاكم حديث الخيول).

ارتأى المؤلف أن يكتب بنفسه مقدمة كتابه ليشرح لنا خلفيات كتابته فيقول : (هذا العمل قديم جديد ، وجديد قديم) ويقول موضحا : (آخره وأحدثه "هل أتاكم حديث الخيول) قصيدة ذات شطرين وأوله وأقدمه قصيدة من عدة مقاطع بعنوان "التراب في الحلق..). كما يشير الى أن هذه القصيدة - أي التراب في الحلق - كتبت عام 1971 ويقول : (ولا أعتقد أن الظروف التي كتبت فيها هذه القصيدة قد تغيّرت، بل إنها ازدادت ترديا وقد بدالي بعض ما جاء فيها صورة مما يحصل اليوم في الساحة العربيّة والعالميّة.

والمقدمة تمضي بعمق واع الى حديث الشعر وكيف يراه وماذا يريد منه.

ولعل الشاعر في ديوانه هذا بقديمه وجديده يقدم لنا المثال بأن الشاعر ووسط ركام الصفحات النثريّة الباهتة التي يسميها أصحابها شعرا وما هي بذلك، أن هذا الشاعر يستطيع أن يكتب قصيدة صحيحة لا علاقة لها بالسجع الذي يظنّ بعض من يكتبونه أنه موزون، ويزكّي هذه النصوص الجهل فيحصل (الاختباط) وتطفو نصوص لا علاقة لها بالشعر ليجري الحديث عنها على أساس أنها شعر.

في قصيدة (العصر الذهبي) هناك سخرية مرة هي أشبه بالمرثاة الدفينة لما مرّ بنا أو لما نعيشه . يقول :

(من عصر الجرّار أنا

من عصر الفانطوم والميراج

من عصر الأسمدة الكيمياويّة

من عصر مزارع القمح

ومزارع الدجاج وزرع القلب

ومن عصر الجوع في كل مكان

حوت ياكل حوتاً والحوت هو الإنسان)

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

(أنا من عصر القمر

من عصر القنبلة الذريّة

من عصر فلسطين وفيتنام

من عصر الهمجيّة والآلام

من عصر الموت في كل مكان

حوت يأكل حوتا والحوت هوالإنسان)

نورد هذين المثالين من قصيدة واحدة مذكرين بأنها كتبت عام 1971.

جاء الديوان في 96 صفحة من القطع المتوسط - طبع

على نفقة المؤلف في الوكالة المتوسطية للصحافة براس ماد (تونس) 2003.

"حوار في زمن الصمت"

لمحمد صميدة

صدر للشاعر محمد صميدة ديوانه اللأول "حوار في زمن الصمت" مما يلفت النظر فيه قائمة الذين أهدى لهم ديوانه بدءا من أسرته فالمؤدبين ومعلمي وأساتذة المراحل الدراسيّة التي مرّبها حتى تخرجه من كلية الآداب في القيروان.

وقبل الإهداء هناك كلمة منه تلخص مفهومه للشعر وجاء فيها: (الشعر رحلتك الى ذاتك .. انه صمتك الذي يخبر عنك).

وبدلا من تقديم ديوانه لناقد أو جامعي كما يفعل غيره من الشعراء والأدباء الشبان نراه يعطي ديوانه لشقيقته عائدة صميدة التي هي بعيدة عن عالم الأدب والنشر-هكذا يبدو الأمر- لتكتب عنه شهادة فتقول: (محمد صميدة الإنسان أخي ومحمد صميدة الشاعر معلمي وأنا عرفته من خلال شعره أكثر مما عرفته رحالة في الحياة، أعرفه انسانا عاديا بسيطا وأعرفه شاعرا شديدا يعنّف الكلمات ويجبر اللغة على الامتثال لمعانيه الغامضة الموغلة في أعماقه) وشبهته بـ (أوليس).

وعندما نقرأ بعض قصائد الديوان نجد الشاعر غير بعيد عن الهموم العربيّة الماثلة: فلسطين، العراق وغيرهما.

هذا مقطع من احدى قصائده:

(أنا الغضب الثائر في وجه المعتدين

أنا النبي العاشق

أنا العربي

قصة عشقي غيمة

تمتد من بغداد الى فاس)

يغلب على مشروع الديوان هذا السرد وتسيطر عليه المباشرة وغالبا وفي الأعمال الأدبيّة الجادة لا تكفي الغاية لكتابة نص أدبي متميّز.

هذا الديوان جاء في 130 صفحة من القطع المتوسط- طبع على النفقة الخاصة- مطابع الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم 2003.

"تراتيل يمانية"

لمحمد عبد السلام منصور (اليمن)

نحتاج الى المزيد من التواصل واللقاءات لنعرف خارطة الإبداع الأدبي العربي، وأن لا تظل معلوماتنا عن هذا البلد أو ذاك محدودة، وقد مرّبنا في الصحافة الأدبيّة التونسيّة خبر مفاده أن الشاعر المعروف نزار قباني عندما سئل عن الشعر التونسي في احدى زياراته وعن الأسماء التي توقف عندها ذكر اسم الشابي فقط كما روى لي صديق أن الشاعر الكبير محمود درويش سئل في احدى زياراته لليمن عن أهم شاعر يمني فذكر أنه امرؤ القيس.

ولعل تدهور حركة انتشار الكتاب العربي قد ساهمت في خلق أسوار قطريّة وبات النقاد يجترون أسماء تعدّ على أصابع اليد رغم أن في الوطن العربي شعراء مؤثرين وفاعلين قصائدهم تجاوزت بكثير الأسماء التي تلاك كاللبان.

هل لا بد من هذه المقدمة وأنا أعرّف بديوان شعر من اليمن عنوانه "تراتيل يمانيّة" للشاعر محمد عبد السلام منصور؟ يبدو أنه لا بد منها لنقول بأن بلدا كان دائما بلدا شاعرا مثل اليمن ليس كبيرا عليه أن تتواصل فيه سلالة الشعراء المجيدين من القدماء والمعاصرين، من لا يتذكّر عبد الله البردوني؟ ومن لا يتذكّر عبد العزيز المقالح الواحد المتعدد والمجدد في القصيدة العربيّة باليمن؟

ويستمر دفق الأسماء التي توقفنا عندها، شوقي شفيق مثلا ومحمد عبد السلام منصور وغيرهما.

ولنقف معرفين بأحدث اصدار شعري للأخير وهو "تراتيل يمانيّة" الذي صدر بمناسبة اختيار صنعاء عاصمة للثقافة العربيّة هذا العام.

هذا الديوان هو الثالث للشاعر محمد عبد السلام منصور بعد(الهزيم الأخير من الوقت) صنعاء 1997 و (من تجليات حي بن يقظان) بيروت 2002.

ونشير الى أن الشاعر أحد الذين أغرتهم قصيدة ت. اس. اليوت الطويلة (أرض اليباب) ورغم تعدد ترجماتها الا أنه أقدم على ترجمتها شعرا وصدرت ببيروت في كتاب عام 2002.

هذا الشاعر- الذي له تحت الطبع ديوانان - يبدو من أكثر الشعراء زهدا بالنشر ولا يهمه أن يراكم الدواوين التي تكرر بعضها بل أن ينشر ديوانا ينتقي قصائده من بين ما كتب ونشر (بين ديوان وديوان) ومن ثم يقدم على نشره.

وقد لمسنا مدى حضور قصيدته في بلده عندما قرأ قصائده في جامعة عدن (كلية الآداب) في شهر جانفي الماضي.

في ديوانه " تراتيل يمانيّة" يجدد شباب قصيدته ولكن من داخلها وليس من خارجها امتثالا لموضة شعريّة كما يفعل غيره من شعراء هذه الأيام.

ليس المهم كيف تكتب القصيدة؟ عموديّة حرة قصيدة نثر، بل المهم تميزّها، وقدرتها على أن تكون قصيدة جديرة بهذا الاسم.

تتصدر ديوانه قصيدة مهداة لشاعر اليمن عبد العزيز المقالح عنوانها " الكروان الحزين" يخاطبه فيها ومما يقوله له :

(دع الحزن الا قليلا

وغنّ كما شئت يوسف مازال حيّا هنا

و تراوده عن هوانا زليخا

ابتهج واترك الجبّ

هيا ارتحل مرة كي نغني شجانا)

ومن ديوانه هذا قصيدة " تراتيل يمانيّة على ذاكرة الحلاّج" والبداية مع سؤال وجّه للحلاّج (عن حاله) فكان جوابه عليه : (أقلّة ما ترى).

وهذا المقطع منها:

(أبثّ الحصى عشقي، يضيء

فأشتكي تباريحه، يبكي

فيورق دمعه أنينا، على جرحى، أمدّ دمي قربى

لعلّهم يرضون، أو يتركوا الصدا

في شبق الحيران والوصل غايتي وشوقي جنوني

فالبدايات رعشة .. نعم

لكن المجنون لا يعرف الردا)

هذا الشاعر وان كان يمنيا فمرجعيته تخرج به عن يمنيّته ليجد في التراث السومري مثلا منهلا (بكائيّة جديدة لجلجامش) أو عربيّة اسلاميّة (تراتيل يمانيّة على ذاكرة الحلاج أو ضمن الهم العربي الواحد ليقلب العنوان الشعار(الوطن العربي الكبير) الى (الوطن العربي الكسير)، كما يعود الشاعر عربي آخر ليكتب قصيدته (من يوميات عروة بن الورد) أو يعود الى المعارك الحاسمة في التاريخ العربي الاسلامي في قصيدة (سلوا عين ذي قار)، ويبكي فلسطين أمام نبيّه في قصيدة (دمعة بين يدي محمد).

هذا الشاعر وفي كل قصائده هذه لا يفتعل القصيدة بل ينفجر فيها وتنفجر فيه.

ومع هذا نجده يتبتّل في عشقه وفي قصيدته (فوضى الصهيل) عندما ينادي جيبته :

(يا أنت

همسة أنت صافية الحزن

تكتب أوهامها بدمي

كل حرف على شفتيها

يغني

اكتبي كما شئت

يا أنت يا جنتي وجنوني)

ولعل أهم قصائد الديوان وأكثرها نفاذا للأعماق مرثيته لصديقه الشهيد جار الله عمر الذي اغتالته يد متطرف آثمة من المؤسف أنه ينتمي لتنظيم يسمى اسلاميا.

جاء الديوان في 238 صفحة من القطع المتوسط - منشورات الأمانة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي للدراسات والنشر - صنعاء 2004.

"نهر الدم"

لوليد الزريبي

صدر للشاعر وليد الزريبي ديوانه الثالث "نهر الدم" أما الديوانان اللذان سبقاه فهما "أزمنة الضياع"2001 و"كاميكاز" 2003.

مقدمة الديوان للشاعر المتميّز عبد الله مالك القاسمي التي وضع لها عنوانا جانبيا يحدد نوع قراءته لهذا الديوان ونصّ على أنها (قراءة عاشقة) أما عنوان المقدمة نفسها فهو (وليد الزريبي.. الشاعر القادم).

ومن المؤكد أن شاعرا صادقا كالقاسمي لا يمكنه أن يكتب بهذا الحب عن شاعر الا إذا كان منحازا لتجربته .

يعترف القاسمي بأنه لم ينتبه الى (أزمنة الضياع المجموعة الشعريّة الأولى لوليد الزريبي التي مرت على ما أظنّ ككل البدايات) ويستدرك ويقول عنها (رغم انبلاجها من صبح الكلمات الطرية وقدومها الينا هكذا عارية من القول القديم ومن كل عباءاته المهترئة).

ويقول : (لم أفق الا على وقع خطوات " كاميكاز ") ويصفه بـ (المغامر) و(الانتحاري الذي ركب صهوة " الصباحات المركبة) ويقول أيضا ان الشاعر به (يطرق باب القصيدة الجديدة بعنف العبارة وفتوّتها).

في قصائد ديوانه الجديد نجد الشاعر كما وصفه القاسمي (مغامرا) يقطّع القصيدة يضع أقواسا، نقاطا عناوين لا يدرج تحتها أيّ كلمات (قصيدة "نجمة نيسان" مثلا).

أو نراه يكرر كلمة (كلما) مدخلا لكل مقطع قصير من قصيدة "مواويل على ضفاف الجرح (2) " مثل :

(كلما مزّقت العواصف

سراجا

ترجلت في المرايا يقظة)

أو (كلما هرمت على الأبواب

عتبة

ذبلت في البريد

شفاه)

وفي قصيدة " المشهد الكسول" والمقطع الأول منها .. "مشهد أول داخلي" وهي لغة سينمائيّة - يكرر بدون تردد كلمة (العاطلون) في مطلع كل بيت منها وعلى امتداد ثلاث صفحات ونصف.

هذا شاعر مبشّر جداً وقد انتبهنا أيضا الى ديوانه "كاميكاز" من قبل عندما قدمناه في هذا الباب من المجلة.

ديوانه الجديد يقع في 148 صفحة من القطع المتوسط طبع في المغاربيّة للطباعة والنشر والإشهار (تونس) - منشورات دار الإتحاف - سنة النشر لم تذكر رغم أنها 2004.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

الاسم واللقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : ....**الهاتف :** ....

الفاكس: ....

عدد نسخ الاشتراك : ....(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د

«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم : 99–474 – اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية – تونس 1002
الهاتف : 646 71890 – 152 71288 – الفاكس : 639 71792